

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AUTOFICTION EXPÉRIMENTALE CHEZ CHLOÉ DELAUME: DANS LA NUIT
JE SUIS BUFFY SUMMERS, DANS MA MAISON SOUS TERRE ET UNE FEMME
AVEC PERSONNE DEDANS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VALÉRIE FILLION

AVRIL 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire est une expérience à laquelle nous ne sommes jamais vraiment préparés. Je me suis lancée dans ce projet en espérant approfondir un sujet qui me tient à cœur et je me suis retrouvée devant le sentiment étrange de ne seulement qu'effleurer le champ des possibles. Des milliers de questions laissées en suspens venaient alors concurrencer mon sommeil. Je n'aurais certainement pas terminé ce mémoire sans quelques présences bienfaitrices. J'aimerais donc prendre le temps de remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à cet accomplissement personnel.

Je suis évidemment reconnaissante envers mon directeur, Samuel Archibald, de m'avoir guidée et soutenue dans ce périple. Tu as su raffermir ma pensée et m'aiguiller lorsque je m'égarais. Après toutes ses heures passées devant mon écran, j'avais souvent l'impression d'entretenir un dialogue de sourds. Tes commentaires agissaient alors comme un coup de fouet. Pour ta lecture attentive et ton tact démesuré, je te remercie. Lorsque, sentant la fin proche, je redoublais d'allure espérant rattraper un retard perpétuel, toi seul as su affiner une écriture ampoulée peu encline à se laisser saisir. C'est donc avec la plus grande humilité que je constate que je n'aurais pas mené à terme cette épreuve sans ta rigueur et ton support. Pour tout cela, je te dis : merci!

Mes remerciements les plus sincères vont toutefois à mon conjoint, amant et ami qui m'a accompagné sur les chemins tumultueux de l'écriture. Je n'étais pas toujours là de corps et d'esprit. Je m'envolais souvent dans le monde des idées bien au-dessus des nuages. Mes absences te troublaient parfois, mais tu t'y es habitué, je crois. Quelquefois, tu essayais même de m'aider à résoudre les problèmes que me posait ce texte. Je te remercie, mon homme, pour ta patience et ton indulgence, mais surtout pour ton inconditionnel dévouement. Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans ta présence réconfortante et ton appui au quotidien. Maxime Durand, je vous aime!

Pour les J.

RÉSUMÉ

Par cette recherche, nous espérons ouvrir la voie à une analyse qui témoigne de la richesse des récits autofictionnels. Nous nous sommes donc penchés sur une autofiction dite expérimentale en ce qu'elle admet la diversité et la coexistence des contraires. Notre étude, plus pragmatique que narratologique, se concentre sur trois romans de Chloé Delaume. La première partie porte sur *Dans ma maison sous terre* et *Une femme avec personne dedans* et met l'accent sur la nécessité d'adopter une méthode d'analyse cumulative pour rendre compte des expérimentations narratives delaumiennes. La deuxième partie reporte cette méthode sur le livre-jeu *La nuit je suis Buffy Summers* en exposant les dynamiques intertextuelle et transfictionnelle à l'œuvre dans ce récit inusité. Nous terminons en montrant comment l'expansion et la série permettent d'analyser les œuvres à l'étude selon la même perspective cumulative.

MOTS-CLÉS: Delaume, autofiction, transfiction, hybridité, multiplicité

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LES AVENUES ET LES ÉCUEILS DE L'AUTOFICTION	
1.1 Le cadre de l'autofiction	3
1.2 Les enjeux de l'autofiction	10
CHAPITRE II	
L'ÉCRITURE AUTOFICTIONNELLE CHEZ CHLOÉ DELAUME	
2.1 Modalités de l'autofiction expérimentale	26
2.2 Expérimentations identitaires	35
2.3 Expérimentations génériques et formelles	45
CHAPITRE III	
D'UNE LECTURE AMBIVALENTE À UNE LECTURE CUMULATIVE	
2.1 Détournement	55
2.2 Décentrement.....	75
2.3 Relations transfictionnelles	85
CONCLUSION	97
ANNEXE	99
APPENDICES	100
BIBLIOGRAPHIE	101

INTRODUCTION

Depuis la dernière décennie, l'autofiction a connu un regain d'intérêt auprès des auteurs et des théoriciens qui voient dans cette pratique l'occasion d'explorer les potentialités du roman contemporain. Les chercheurs s'organisent et se réunissent dans des colloques et des groupes de recherche spécialisés alors que les écrivains se regroupent dans des maisons d'édition chargées d'encourager la relève et de stimuler l'écriture autofictionnelle. Si la légitimité de cette forme n'est plus à prouver, elle continue néanmoins à soulever des questions. Bien que les notions de vérité et de sincérité demeurent bien vivantes, notre attention s'est portée sur ce qui nous semble être le cœur des débats, à savoir la dynamique qui régit les rapports entre la réalité et la fiction. Nous ne sommes évidemment pas les premiers, et nous ne serons certainement pas les derniers, à nous intéresser à cette problématique aussi fascinante que troublante, mais nous espérons par ce mémoire ajouter une pierre à l'édifice autofictionnel.

Nous partons donc du constat que l'appartenance au fictionnel ou au factuel ne suffit pas à circonscrire la densité et la richesse des récits autofictionnels qui se consacrent à l'expérimentation de l'identité narrative. D'une part, parce qu'ils ont recours à des modalités particulières qui dépassent les concepts du vrai, du faux, du réel et du fictif. D'autre part, parce que le principe même de l'expérimentation est l'exploration de formes inusitées, hybrides pour la plupart, et multiples pour le restant d'entre elles. Comment est-il possible dès lors d'interpréter des récits aux frontières aussi labiles que fuyantes? Sur quelles assises pouvons-nous nous appuyer qui ne soient remises en question par leur implacable ambiguïté? Nous posons alors l'hypothèse qu'une lecture cumulative permette de résoudre ce problème, ou à tout le moins, de mener une analyse plus approfondie du récit autofictionnel. Pour ce faire, nous délaisserons le territoire de la narratologie pour nous engager sur la voie d'une étude pragmatique, plus à même de saisir la multiplicité de l'autofiction.

Comme nous ne pouvons vraisemblablement effectuer une recherche exhaustive, nous avons choisi d'analyser trois romans de Chloé Delaume, une auteure confirmée et engagée dans un projet autofictionnel qu'elle poursuit et défend depuis une quinzaine d'années. « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction », voilà la posture énonciatrice qu'elle a fait sienne dans la réalité comme dans la fiction.

Nous exposerons d'abord, dans la première partie de notre étude, l'état des recherches concernant l'autofiction en précisant les principaux enjeux. La réception des œuvres autofictionnelles, leur catégorisation de même que leur statut fictionnel et intimiste seront alors discutés. Nous démontrerons ensuite, par le biais de *Dans ma maison sous terre* (2009) et d'*Une femme avec personne dedans* (2012), la spécificité de l'autofiction expérimentale chez Delaume en dévoilant comment se construit le pacte d'écriture et comment il tire sa légitimité dans un rapport constant entre l'Écriture et la Vie. Nous en viendrons finalement à exposer les différentes modalités qui rendent les récits autofictionnels delaumiens non seulement ambigus, mais également fragmentés. La déconstruction et la multiplication du je, la performance de l'identité narrative, et l'hybridité formelle de ces récits en témoigneront.

La deuxième partie de notre étude prendra le parti de mener une analyse plus approfondie de *La nuit je suis Buffy Summers* (2007). Le but est évidemment de montrer la nécessité d'opter pour une lecture cumulative lorsque nous sommes confrontés à des récits qui font intervenir plusieurs cadres interprétatifs. Nous ferons alors appel à deux axes majeurs, celui du détournement des réseaux intertextuels et celui, beaucoup plus insidieux, du décentrement du texte, qui nous entrainera irrémédiablement vers les relations transfictionnelles qui animent l'œuvre delaumienne. Nous terminerons notre mémoire par un retour sur les principales affirmations sur l'identité delaumienne et sur la manière d'appréhender l'autofiction expérimentale avant d'exposer jusqu'où nous a menés cette recherche.

CHAPITRE I

LES AVENUES ET LES ÉCUEILS DE L'AUTOFICTION

1.1 Le cadre de l'autofiction

Il est difficile de cerner une forme littéraire ayant des contours aussi fuyants que l'autofiction. Plusieurs s'y sont attaqués sans jamais parvenir à imposer un véritable consensus. Nous ne prétendons donc pas refaire l'histoire, mais simplement poser le cadre théorique et conceptuel qui sous-tend une pratique d'écriture aussi répandue que décriée. Il s'agit ultimement de déterminer en quoi les romans de Chloé Delaume s'inscrivent dans un régime autofictionnel et comment leur aspect expérimental permet de s'en distinguer.

1.1.1 Les débuts de l'autofiction

L'aventure théorique commence donc en 1973 avec la fameuse case laissée vacante par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*¹. Après avoir catégorisé les types de narrations possibles des récits autobiographiques, l'auteur spéculait qu'il pourrait également exister un cas où le nom de l'auteur serait le même que celui du narrateur, mais il se retire aussitôt pour signaler qu'il n'en connaît aucun exemple². Le défi sera relevé en 1977 par Serge Doubrovsky qui invente alors le néologisme *autofiction* pour qualifier son troisième roman, *Fils*. Puisque la définition qu'en donne Doubrovsky a été

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Points, 1996, p.31.

² Plusieurs récits seront alors réinterprétés à la lumière des modalités de l'autofiction. C'est ainsi que *La naissance du jour* de Colette et plusieurs textes de Céline serviront après coup d'exemples pour illustrer cette fameuse case vacante.

pendant longtemps et est encore pour plusieurs l'objet de référence du genre, il convient de s'y attarder un peu.

L'autofiction se définit donc d'abord comme une « fiction d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau³ ». Le terme de fiction est le premier et le plus important de l'écriture autofictionnelle puisqu'il guide le lecteur dans le dédale de contradictions qui la constituent. Qu'ils soient réinventés, remaniés partiellement ou complètement restructurés, les évènements racontés dans les récits autofictionnels relèvent avant tout de la fiction. Cela étant dit, l'antithèse présente dans le premier segment spécifie le caractère « strictement réel » des faits dont l'auteur fait mention. Le problème est alors de déterminer s'il s'agit d'une ambivalence entre la fiction et la réalité ou bien d'un mélange plus ou moins homogène des deux. Or les auteurs d'autofiction s'appuient sur cette situation équivoque pour attirer l'intérêt du lecteur. Ils tendent des éléments autobiographiques d'une main et brandissent une histoire invraisemblable de l'autre. Tant et si bien que la stricte réalité des faits demeure une énigme aux yeux de tous. Il est effectivement difficile de trancher sur une question que les auteurs ne cessent d'alimenter. Toutefois, nous pouvons nous en remettre à d'autres observations. Par exemple, en considérant le deuxième segment, « si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage » signale l'importance du langage dans sa relation réciproque avec l'écriture. Puisque nous ne pouvons prétendre raconter notre vécu sans qu'il ne subisse la moindre mutation, l'autofiction s'immisce dans la narration à la première personne par la porte de derrière, c'est-à-dire en assumant pleinement la reconstruction du souvenir sur lequel se base l'écriture.

Alors que cette première définition servira de tremplin au concept même d'autofiction, les années qui suivent seront riches en développement. Il s'agit en effet d'un exemple éloquent d'un cas où la théorie précède la pratique. Il s'avère que l'autofiction s'est

³ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

construite à partir d'un amalgame de récits indécidables et de tentatives d'appréhender un phénomène théorique auquel nous n'avions jusqu'alors accordé aucun crédit.

1.1.2 Une réception problématique

L'ambivalence entre les préoccupations théorique et pratique explique en partie le mouvement de contestations qui soulève la critique contre les récits d'autofiction. En effet, les récits tirant profit de l'indétermination entre la réalité et la fiction avaient mauvaise presse dans les années 1980-1990. Peut-être est-ce parce qu'ils apparaissaient à une époque où il était de mise de distinguer clairement la frontière entre les genres et, de manière générale, de les catégoriser dans des cases hermétiques. Aussi, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on considère que les discours sur l'autofiction s'inscrivent dans le prolongement de la controverse sur le roman autobiographique stigmatisé dans *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. Puisqu'on les différencie avec peine et que leurs enjeux sont semblables, les reproches administrés aux premiers seront reportés sur les seconds. L'autofiction, tout comme son prédécesseur, est accusée d'emprunter l'étiquette romanesque pour s'accorder du crédit littéraire. Les auteurs se voient également reprocher d'utiliser le couvert du roman pour se soustraire à la responsabilité de leur récit. Le problème est pourtant beaucoup plus complexe puisque le pôle référentiel tout comme le pôle fictionnel refusent l'exil à l'autofiction. Du côté du réel, elle est ouvertement considérée avec répugnance et réprobation. Gérard Genette fera d'ailleurs la distinction entre les vraies et les « fausses autofictions, qui ne sont fictions que pour la douane, autrement dit autobiographies honteuses ». (Genette, 1991, p.86) Alors que du côté de la fiction, la fictivité du récit est mise en cause par l'absence d'imagination de l'auteur. Jacques Lecarme questionne allègrement son statut de « mauvais genre » (Lecarme, 1993, pp.227-249) alors que Marie Darrieussecq interroge son manque de sérieux. En outre, de manière générale, les critiques se méfient de l'autofiction. Or, malgré une telle aversion, il y a, durant ces deux décennies, une

recrudescence de ces récits où réalité et fiction deviennent indissociables. Pour n'en nommer que quelques-uns, mentionnons *Portrait du joueur* (1984) de Philippe Sollers, *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) d'Hervé Guibert et *L'Étreinte* (1997) de Philippe Vilain. Autant de récits où les régimes autobiographique et romanesque fonctionnent désormais conjointement plutôt que distinctement. Toutefois, l'opprobre pèse toujours sur le genre tant est si bien que plusieurs auteurs refusent d'y être associés. C'est le cas notamment d'Annie Ernaux et de Christine Angot, qui refusent catégoriquement l'étiquette bien que nombre de critiques et d'universitaires considèrent leurs œuvres comme des autofictions. Il faut dire qu'en entrant dans le régime autofictionnel, ces auteurs prennent le risque d'attirer l'attention sur des préoccupations génériques au détriment de la singularité de leur œuvre, ce qui en dissuade plus d'un. Car l'écriture autofictionnelle exige de prendre position sur le réel et de tenir contre vents et marées.

1.1.3 Renversement du genre

Il faudra attendre les années 1990-2000 pour voir un véritable changement dans la perception de l'autofiction. L'effervescence des publications se déplace maintenant sur le plan théorique puisque de nombreux ouvrages⁴ et thèses⁵ sont alors publiés venant ainsi confirmer, ou du moins consolider, l'autonomie du genre dans le champ littéraire. Toutefois, c'est incontestablement la thèse de Vincent Colonna déposée en 1989⁶ et intitulée *Autofictions & autres mythomanies littéraires* qui vient bouleverser l'analyse des *récits de soi*. Colonna contourne alors la définition apportée par Serge Doubrovsky

⁴ De nombreux théoriciens publient des recherches sur l'autofiction. Les ouvrages les plus importants sont *Est-il je?* par Philippe Gasparini, *Défense de Narcisse* par Philippe Vilain et *Genèse et autofiction* de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet.

⁵ En effet, en 1996, Marie Darrieussecq publie un extrait de sa thèse sous l'intitulé « Peut-on être sincèrement non sérieux ? »; la même année, Thierry Laurent publie sa recherche sur l'œuvre de Modiano lu selon le filtre de l'autofiction, et en 1998, Lucie-Noëlle Aulagne dépose sa thèse ayant pour titre « *Et si c'était moi? Approche de l'autofiction dans la décennie 1980* ».

⁶ Remaniée et publiée en 2004 chez Gallimard.

pour lui suppléer sa propre interprétation, à savoir que l'autofiction serait essentiellement une fictionnalisation de soi élaborée par l'auteur s'inventant une vie. À la lumière de cette nouvelle lecture, le théoricien retrace l'histoire littéraire du genre en remontant jusqu'à Lucien de Samosate, rattrapant au passage des auteurs aussi variés qu'hétéroclites. Proust, Twain, Cervantès, Gide, Céline et Dante seront alors rapatriés sur le territoire autofictionnel. En outre, Colonna met un terme à l'aura d'innovation contemporaine qui s'était formée autour de l'autofiction durant les dernières décennies en lui restituant une place quasi intemporelle dans la littérature. Si le geste paraît noble, il ne fait aucunement de faveur. En effet, le théoricien soutient également que l'autofiction ne saurait constituer un genre ni même une forme littéraire puisque nous ne pouvons lui attribuer de caractéristiques formelles. Considérée sous cet aspect, l'autofiction devient bien plus un archigenre aux multiples facettes qu'un genre bien établi. Bien que ce changement s'effectue aux dépens du genre qui ne possède désormais aucune spécificité, cette théorie élargit considérablement le champ des récits autofictionnels. Nous pourrions sans doute induire que le renversement de perspective amené par Colonna permet, à tout le moins, de se souscrire à l'ambiguïté du récit, mais celle-ci est rapidement remplacée par le problème analogue de ce qui est complexe et difficile à comprendre. Il y a tout de même un avantage considérable d'adhérer à cette vision puisque le récit autofictionnel ne serait plus confiné dans l'ambivalence, mais trouverait, dans l'idée de complexité le moyen d'affirmer son caractère hétéroclite et subtil. Malgré son caractère provocateur, la thèse de Colonna s'impose véritablement dans les milieux universitaires et littéraires au point de concurrencer la thèse fondatrice de Serge Doubrovsky, si bien que les études menées sur l'autofiction passeront désormais inévitablement par ces deux positions antagonistes.

1.1.4 L'heure des bilans

Après près de deux décennies passées sous le crible des critiques, l'autofiction, en tant que genre combinant fictionnalité et référentialité et en tant que pratique romanesque faisant appel à la fictionnalisation de soi, est réévaluée par les théoriciens de la fiction. En 2004, Philippe Gasparini examine l'espace autofictionnel dans son ouvrage intitulé *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*⁷. Il étudie alors plus spécifiquement les stratégies permettant de démystifier l'incertitude liée à des contrats de lectures antinomiques. Pour ce faire, il analyse les signaux révélateurs de l'identification de l'auteur-narrateur-personnage et, de manière plus systématique, les intrusions de l'auteur dans son roman par le biais de plusieurs dispositifs intertextuels. Nous retiendrons plus particulièrement les procédés d'intertextualité, d'autocitation et de mise en abyme pour leur récurrence, mais aussi parce qu'ils participent à la stratégie de fictionnalisation du personnage de fiction Chloé Delaume. À cela s'ajoutent les manifestations explicites de l'auteur dans son œuvre, principalement en instance de métadiscours, et à l'extérieur de l'œuvre dans tout ce qui constitue l'épitexte auctorial (conversations, blogue, discours rapporté). Ainsi, au lieu de simplement observer l'ambiguïté du pacte de lecture, Gasparini s'intéresse au cœur du problème en essayant de le résoudre, ou, à tout le moins, de l'appréhender plus nettement. Nous nous servons donc de ces outils pour étudier la figure de l'auteur-narrateur-personnage et son influence sur la réception des œuvres de fiction delaumiennes.

*Le roman, le Je*⁸ de Philippe Forest publié en 2001 ajoute une pierre à l'édifice autofictionnel en distinguant l'ego-littérature, de l'autofiction et du roman du je. Cette fois, le genre est bel et bien cristallisé dans le champ littéraire puisque d'autres concepts s'y opposent. Ainsi, à l'instar de l'ego-littérature, qui pose un *je* réel appuyant sa subjectivité par des témoignages, des récits de vie et d'autres attestations documentaires,

⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je? : Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 393 p.

⁸ Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins feux, 2001, 89 p.

le *je* autofictionnel est seulement soupçonné d'être fictif. Pour le dire simplement, rien ne l'atteste, rien ne le réfute. Vu sous cet angle, le récit autofictionnel est confiné dans l'ambivalence, partagé entre les régimes romanesque et autobiographique. Pour résoudre cette difficulté, Philippe Forest suggère l'appellation « roman du je » pour désigner les récits où « s'absente le sujet afin de laisser le roman répondre à l'appel exclusif de l'impossible réel ». (Forest, 2001, p.37) Un tel glissement accorde vraisemblablement plus d'importance à la question de la représentation du réel, mais nie toute valeur à la subjectivité. Ainsi, le sujet se dépersonnalise au point de ne devenir qu'une présence fantomatique sans substance. Ici, le *je* de l'autofiction n'est plus déchiré entre deux régimes en apparence contradictoire. Il s'efface délibérément pour faire place à ce qui le dépasse, un impossible réel que nous explorerons plus en détail dans cette étude.

À son tour, l'ouvrage *Genèse et autofiction*⁹ dirigé par Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet publié en 2007 déplace les enjeux de l'autofiction, mais cette fois sous le regard de la génétique textuelle. Ces auteurs soutiennent que l'analyse de la genèse d'un récit autofictionnel est beaucoup plus probante que toute autre puisqu'elle permet de contourner les problèmes que posent les récits incertains ou hybrides. Pour eux, les indéterminations se résolvent en ajoutant un surplus d'informations sur l'appartenance du récit au fictionnel ou au factuel alors que l'hybridité, c'est-à-dire la coprésence d'indices contradictoires, rend cette question complètement caduque. L'intérêt est alors reporté sur un changement dans la conception du sujet. Cette étude s'inscrit donc dans le prolongement des théories psychanalytiques lacaniennes selon lesquelles le sujet parlant est invariablement divisé parce qu'il se constitue à travers le langage. Les auteurs de *Genèse et autofiction* récupèrent ce constat pour distinguer le texte de la vie de l'auteur :

Ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, *in fine*, que le texte que

⁹ Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Académie Bruylant, 2007, 262 p.

le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte. (Jeannelle et Viollet, 2007, p.62)

Bien que l'approche génétique diffère de la nôtre, nous adhérons parfaitement à cette affirmation. Il est donc tout à fait justifié de conserver certains aspects de l'étude de la genèse notamment en ce qui a trait à l'épreuve du référentiel. En effet, le ressassement d'un épisode référentiel faisant l'objet de nombreuses réécritures devient hautement significatif si nous le considérons comme un moyen de s'ancrer dans le réel. Nous explorerons donc le fonctionnement et la portée de ce que Charles Maeron nomme les « métaphores obsédantes¹⁰ » lesquelles semblent récurrentes dans les récits autofictionnels. Ainsi, nous pouvons dire qu'avec les ouvrages de Gasparini, de Forest, de Jeannelle et de Viollet, que l'autofiction est bel et bien installée dans le panorama littéraire et que l'opposition conceptuelle entre les théories de Doubrovsky et Colonna n'est plus au cœur des débats.

1.2 Les enjeux de l'autofiction

Il importe maintenant d'exposer les principaux enjeux à l'œuvre sous le régime autofictionnel. Autrement dit, nous identifierons les problèmes que pose l'autofiction sans y répondre. Le premier arrêt est un détour obligé vers la catégorisation du roman, cette étiquette qui en répugne plus d'un et que d'autres utilisent faute de mieux. Le second arrêt se trouve sur le territoire des théories de la fiction puisque tous les débats se rapportent d'une façon ou d'une autre à cette question. Le troisième arrêt englobe plusieurs notions remises en cause par l'autofiction, généralement associées aux littératures intimistes. Nous étudierons alors conjointement les concepts de sincérité et d'authenticité pour comprendre comme ils opèrent dans le contexte autofictionnel. Le dernier arrêt nous conduira sur la question identitaire vue selon un angle particulier de la

¹⁰ Charles Maeron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, 380 p.

psychanalyse. Nous nous intéresserons alors à la construction de l'identité par l'entremise d'expérimentations formelles qui opèrent en amont et en aval des récits autofictionnels delaumiens.

1.2.1 Catégorisation : roman

Bien que nos préoccupations concernent davantage le fonctionnement de l'autofiction plutôt que la catégorie littéraire qu'elle occupe, nous ne pouvons passer sous silence tout l'intérêt porté à cette question par les médias et les critiques. La question est posée à tous les vents : les récits autofictionnels peuvent-ils porter l'étiquette de roman? Certains répondront que l'écriture romanesque est, dans ce cas, un laisser-passez vers la littérature, un moyen de faire reconnaître ses textes et de s'assurer une place sur les tablettes des librairies. D'autres, plus complaisants, plaideront que puisque l'autofiction est ambiguë et que nous ne pouvons la classer aisément, le roman est la plateforme toute désignée pour assurer sa réception. De telles critiques ne tiennent pas compte des spécificités du roman français contemporain. Nous allons donc convoquer le spécialiste Dominique Viart pour exposer la profonde mutation esthétique qui affecte le champ romanesque : « Dès la seconde moitié des années 1970, des écrivains reconnus pour leurs pratiques formalistes recherchent les modalités d'une écriture de soi qui ne sacrifie pas aux travers reconnus de l'autobiographie.¹¹ » L'autofiction émergerait donc de la nécessité d'adapter le récit de soi à une écriture plus consciente des limites de la mémoire et de la tendance généralisée qu'ont les écrivains à fabuler leur vie. Viart observe également que bon nombre d'écrivains accordent une importance particulière aux *plaisirs* et aux *incongruités* du récit. Les romanciers renarrativisent les classiques tout autant que la littérature populaire en mélangeant les genres et en créant des rapprochements inattendus. L'intérêt n'est évidemment plus dans la distinction et la

¹¹ Dominique Viart, « ROMAN - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mai 2014. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/>

hiérarchisation de la grande littérature, mais bien dans les multiples combinaisons de modes, de registres et de formes imaginables. Pour conserver leur lectorat les romanciers s'adaptent à la réalité contemporaine, non pas en étant conciliants, mais en adoptant une approche différente :

Plutôt que de rétablir un romanesque qu'elle ne saurait plus disputer au cinéma, voire aux fictions télévisuelles, la littérature narrative s'invente d'autres espaces et d'autres pratiques, plus réfléchies, secondes, respectivement ludiques ou critiques, ou ludiques et critiques à la fois.¹²

Or, s'il est un principe fondateur à l'autofiction delaumienne, c'est bien que l'inventivité narrative est plus importante que l'histoire elle-même. Peu importe ce qui est raconté, il faut que la lecture de ses romans soit une expérience esthétique en soi. Qu'il s'agisse de tester le pouvoir destructeur des mots, d'expérimenter l'autofiction de l'intérieur ou de faire exploser l'identité narrative, l'écriture delaumienne investit des espaces fictionnels dans une approche à la fois ludique et critique. Bien que l'autofiction apparaisse à présent intimement liée aux changements qui affectent le roman contemporain, son statut romanesque est constamment remis en question. La raison la plus évidente et la plus problématique est que l'on doute de la fictionnalité du récit. Les liens entre l'auteur et le personnage seraient trop étroits pour relever de l'imaginaire. Certains faits de la vie privée seraient aussi trop connus pour être inventés de toutes pièces. En un mot, la critique juge parfois ces récits beaucoup trop autobiographiques pour adhérer à la précieuse suspension de l'incrédulité qui est l'apanage du roman. Voilà pourquoi plusieurs se replient vers une définition générique, répondant à des critères plus ou moins stricts, que sont l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage et un pacte de lecture contradictoire oscillant entre fiction et autobiographie. Ici, encore, les théoriciens ne s'entendent pas pour savoir si l'homonymat est essentiel ou facultatif et s'il doit être rencontré par transformation ou par substitution¹³. Cette classification est à

¹² *Ibid.*

¹³ Dans la thèse de Colonna, une homonymie par transformation survient lorsque le nom de l'auteur doit être décrypté en identifiant différentes structures langagières : prénom, initiales, paronyme, anagramme intégral ou partiel. De son côté, l'homonymie par substitution fonctionne en faisant intervenir un troisième terme dans la relation de ressemblance.

son tour contestée par d'autres théoriciens qui considèrent l'autofiction dans un sens plus large notamment comme la fictionnalisation de soi. En somme, il n'y a aucun consensus parmi les critiques et les littéraires ni même une position qui se démarque des autres. Nous allons donc nous en tenir au qualificatif de roman puisqu'il a le mérite de soutenir les enjeux de l'autofiction au lieu de les effacer. Il faut tout de même admettre que le statut romanesque offre une certaine visibilité aux œuvres autofictionnelles et que l'étiquette semble bien plus répondre à un impératif économique plutôt qu'à un véritable positionnement empirique. Puisque les enjeux de l'autofiction chez Delaume sont analogues à ceux du roman contemporain, nous franchissons le pas des catégories littéraires pour reporter notre attention sur des considérations plus déterminantes notamment les bouleversements qui altèrent les théories de la fiction.

1.2.2 Théories de la fiction

Parler de l'autofiction exige l'adoption d'une position claire vis-à-vis de la fiction en général, car d'une façon ou d'une autre, nos propositions refléteront les antécédents théoriques, de même que les idées et concepts auxquels nous adhérons. Voilà pourquoi nous exposons d'emblée les présupposés à l'origine de notre recherche sur ce genre aux multiples facettes.

De toute évidence, le principal enjeu des débats qui entourent l'autofiction est le statut même du récit. Est-ce que les événements qui y sont racontés se sont réellement passés ou sont-ils issus de l'imaginaire de l'auteur? Malheureusement pour ceux qui aiment les réponses claires et sans équivoque, celles-ci sont plutôt rares dans la littérature contemporaine. Le présent mémoire entend donc dynamiser les rapports entre le fictionnel et le factuel en leur adjoignant un principe beaucoup plus adapté aux expérimentations narratives de notre siècle : la multiplicité. Avant d'aller plus loin, il convient d'exposer le contexte d'émergence de cette idée. Quelque part entre la

prolifération des fictions ambiguës et l'incapacité de discerner le vrai du faux, le réel du fictif, il nous a semblé que la dualité entre la réalité et la fiction ne suffisait plus à circonscrire les œuvres qui s'y inscrivent de plain-pied. Or, au lieu de résoudre cette fameuse ambiguïté, nous voulons au contraire l'observer sous tous ses angles. Puisque l'autofiction expérimentale présuppose la coexistence des différences, nous avons décidé d'adopter plusieurs perspectives à la fois afin de discerner ce qui apparaît lorsqu'on les superpose. Nous croyons que la multiplicité exprime parfaitement le potentiel générateur d'une littérature expérimentale gouvernée par une quête existentielle. C'est ce nœud de tensions qui sert à la fois de contrainte et d'impulsion qui retient notre attention dans l'étude de l'autofiction. Avant d'entrer au cœur du problème, il nous faut d'abord observer les points de résistance de la fiction.

Or les théories de la fiction sont tellement vastes et denses que nous devons recentrer nos préoccupations autour de deux aspects spécifiques : la relation entre le factuel et le fictionnel et les frontières de la fiction. De prime abord, il existe vraisemblablement deux positions diamétralement opposées concernant les rapports entre la réalité et la fiction. D'un côté, nous dit Pavel dans *Univers de la fiction*¹⁴, se trouvent les ségrégationnistes, dont Dorrit Cohn représente certainement la branche la plus radicale, qui considèrent que les œuvres de fiction sont purement imaginaires et qu'elles n'ont aucune valeur de vérité et de l'autre, les intégrationnistes qui ne voient aucune distinction ontologique entre les œuvres de fiction et les récits factuels. La plupart des théoriciens oscillent entre ces deux pôles en adoptant des positions intermédiaires. Nous revendiquons pour notre part une posture plus intégrationniste bien que nous mesurons la portée subjective et exemplaire du témoignage. Entendu que tout récit est une reconstruction partielle ou complète de fragments de réel, nous nous emploierons à abolir les frontières entre les récits. Ce faisant, nous adopterons une suspicion généralisée envers toutes les formes de discours sans toutefois accorder de primat à la fiction. Notre hypothèse est que puisque la référentialité et la fictionnalité ne suffisent

¹⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

pas à saisir tous les enjeux de l'autofiction delaumienne, il nous faut donc adopter une lecture par couches successives qui tiendra compte de toutes les incongruités du récit.

Le second aspect que nous souhaitons considérer dans cette étude concerne les frontières de la fiction. Comme Richard Saint-Gelais s'est grandement intéressé à cette question dans ses travaux sur l'intertexte et la transfiction, nous lui laisserons l'honneur d'identifier les trois frontières qui circonscrivent la fiction :

La frontière ontologique [explique-t-il] établit une distinction entre le statut des entités fictives et celui des entités réelles. [...] La frontière pragmatique ne concerne pas les entités fictives (du moins, pas directement), mais plutôt les énoncés et, à travers eux, les actes de langage dont ils procèdent. [...] Aussi problématique que les deux précédentes, la frontière textuelle n'est toutefois pas du même ordre, car elle concerne non pas la distinction entre réalité et fiction, mais plutôt, au sein de cette dernière, celle entre les zones déterminées et indéterminées. (Saint-Gelais, 2011, pp.40-49)

Mettons de côté le statut des personnages de fiction et concentrons-nous un instant sur la frontière pragmatique puisque c'est sur elle que porte principalement notre étude. Bien que la sincérité de l'auteur et son engagement face au récit soient mis en cause, ce sont les actes de langage qui sont ici concernés. Déjà en 1979, Genette formulait le constat selon lequel la frontière entre les récits factuels et les récits fictionnels serait trop poreuse pour que nous puissions véritablement les isoler¹⁵. À sa suite, Searle dut même accepter qu'un récit de fiction puisse également renfermer des assertions sérieuses¹⁶. Le mérite revient toutefois à Jean-Marie Schaeffer d'avoir déplacé le débat autour de la fictivité, concept plus global, en proposant que « même la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédictions qui ont des référents réels. La fiction reste donc liée sur plusieurs points à des exigences de référentialité. » (Schaeffer cité par Saint-Gelais, 2011, p.48) Si les référents réels témoignent de la réalité, nous ne pouvons nier qu'ils participent à l'illusion référentielle et, plus encore, à une feintise propre à la fiction. C'est donc en déjouant les ruses et les faux-semblants du récit autofictionnel que

¹⁵ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], pp. 141-168.

¹⁶ John R. Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, 261 p.

nous parviendrons au cœur d'un espace de transition où l'auteur et le lecteur se rencontrent.

La frontière textuelle est tout aussi fondamentale puisqu'elle délimite l'espace de la fiction. Elle repose avant tout sur la clôture du texte et sur son effet présumé d'empêcher toute suite ou prolongement narratif. Plus encore, elle expose une situation paradoxale qui révèle l'incomplétude des entités fictives :

La fiction [...] paraît bien bornée par le texte qui la met en place : dès qu'on quitte la zone de ce qui est stipulé par le texte, on s'aperçoit que les éléments fictifs (personnages, lieux, circonstances, etc.) s'entourent d'un nuage de propriétés foncièrement indéterminées. (Saint-Gelais, 2001, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité »)

Autrement dit, nous reconnaissons là l'impossibilité de s'en remettre uniquement au texte pour trancher sur la véracité ou la fausseté d'une affirmation qui plane sur un récit. Il existe plusieurs manières d'appréhender ce problème. Nous pouvons, en première instance, accorder une valeur absolue au principe de l'« author's sayso¹⁷ » défendu par John Woods dans *Logics of fiction*¹⁸ et reconnaître qu'il y a à l'intérieur de la fiction de vraies propositions et des fausses. La fiction ne serait plus incomplète puisqu'elle serait circonscrite par les références implicites et explicites données par le texte. L'auteur y règnerait en dieu créateur et sa parole implacable demeurerait incontestée. Or ce principe referme le texte sur lui-même en ne permettant qu'une lecture intransitive et pauvre, laquelle ne laisse aucune place au lecteur. De plus, cela raffermirait la frontière textuelle en la rendant impénétrable alors que le roman contemporain s'efforce justement de déjouer les limites du texte. À l'inverse, nous pourrions concéder, à la suite de Ronen, de MacDonald et de Pavel, que les entités réelles et les entités fictives forment un tout indissociable dans la fiction. Ce faisant, l'identité des entités réelles serait tout aussi fragmentaire que celle des entités fictives. En fait, tout dépend du point de vue que nous

¹⁷ L'« author's sayso » accorde une confiance absolue à la parole de l'écrivain. Ce concept repose sur le principe que ce qui est écrit est vrai et que tout ce qui s'écarte du texte ou s'y oppose est, par voie de conséquence, faux.

¹⁸ John Woods, *Logics of fiction: a philosophical sounding of deviant logic*, The Hague, Mouton, 1974, 152 p.

adoptons face à la fiction. Nous accepterons plus facilement l'unité discursive d'un récit fictionnel, mais nous sommes plus prudents à la lecture d'un récit inspiré de faits réels. Par ailleurs, notre posture influence l'objet de notre analyse. Une lecture immersive s'intéressera aux entités à l'intérieur de la fiction alors qu'une lecture distanciée accordera plus d'importance aux assertions de l'auteur. Afin de rendre compte des diverses perspectives qu'offre l'autofiction expérimentale, nous combinerons une lecture immersive, proche du lecteur, à une lecture distanciée, près du critique.

L'illusion référentielle se soupçonne désormais tout autant dans le cadre du factuel que dans celui du fictionnel. L'épithète « roman » a beau couronner le livre, nous doutons encore et toujours de la sincérité de l'auteur. C'est que la frontière entre la réalité et la fiction est aussi ténue que labile. L'utilisation de la première personne et du nom de l'auteur nous rappelle d'ailleurs les fondements de l'édifice autofictionnel. Prenons garde toutefois de ne pas confondre la réalité et le réel puisque la première est une construction orientée chargée de défier le second. Alors que le réel renvoie à ce qui existe de manière autonome, indépendamment de la pensée, la réalité est une perception, une manifestation concrète du réel. Nous pouvons ainsi affirmer que l'autofiction permet d'accéder à une réalité subjective alimentée par des expérimentations sur le réel. En se plongeant dans des situations incongrues ou en se forçant à vivre des expériences limites, Delaume se « cogne au réel ». Ce qui en émerge reste toutefois une réalité singulière, sensible au réel certes, mais tout de même transformée par le regard d'un individu. Nous aurions donc tort d'attribuer une supériorité aux personnages, aux lieux et aux caractéristiques qui s'apparentent à la réalité de l'auteur. Contrairement à la croyance populaire, il y a dans l'écriture à la première personne un pouvoir d'évocation beaucoup plus près du vrai que du faux. Philippe Forest explique la nécessité de passer par la figuration pour répondre à *l'appel du réel*. Il précise que « le je n'est ni réalité ni fiction, mais [qu'] il est ce qui s'éprouve, au sein de la réalité elle-même perçue comme pure fiction (au sein de la fiction perçue comme seule réalité), en une expérience de

vérité conduite aux abords impensables de l'impossible réel.¹⁹ » À sa suite, nous affirmons donc que la virtualité est ce qui rend possible la projection dans le réel et par le fait même, l'expérience du vrai. C'est pourquoi nous considérons que la perspective du virtuel englobe l'opposition binaire entre réalité et fiction en les faisant coexister dans une dynamique où l'un engendre l'autre. L'exemple est frappant. Delaume reçoit un appel de la mère d'une lectrice qui l'accuse d'avoir provoqué le suicide de cette dernière. Aveuglée par sa douleur, la mère confronte l'auteure : « Je connais votre histoire. Pourquoi elle est morte et pas vous? » (Delaume, 2012, p.9) Delaume, évidemment troublée par cette accusation, décide d'en faire un roman. Nous retrouvons donc le récit de l'évènement dans le premier chapitre d'*Une femme avec personne dedans*. Les faits n'ont pas été inventés de toutes pièces puisqu'ils ont été vécus, mais peut-être pas dans les mêmes circonstances, ni dans les mêmes dispositions d'esprit et certainement pas avec les mêmes mots. Néanmoins, la relation entre le vécu et le récit de l'expérience est telle que nous ne pouvons aborder l'un sans empiéter sur l'autre. Il nous faut donc admettre que la réalité et la fiction puissent être multiples, semblables et différentes à la fois.

1.2.3 Littérature intimiste

Bien que son caractère fictionnel soit constamment réitéré, l'autofiction est généralement associée aux littératures intimistes, notamment à l'autobiographie, au journal intime et aux mémoires. Ce rapprochement impromptu provoque des réflexions sur le rapport à la vérité qu'entretiennent les discours à la première personne. Dans son ouvrage phare intitulé *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Sébastien Hubier questionne les modalités des narrations dites intimes et personnelles en essayant de déterminer pourquoi et comment nous lisons ces récits. D'emblée, l'auteur affirme que la multiplicité du *je* est ce qui fait sa spécificité. Il nous

¹⁹ Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins, 2001, p.20.

faut donc admettre que la subjectivité se dessine à la jonction de toutes ces instances énonciatrices. Or, dans le cadre des théories de la narrativité, il existe deux façons de s'exprimer qui, bien qu'elles s'excluent l'une et l'autre, coexistent dans un même texte. D'un côté, le mode du discours désigne une situation où le narrateur participe lui-même à l'action alors que de l'autre côté, le mode du récit tient plutôt d'une situation où le narrateur s'efface derrière les faits qu'il raconte. Hubier ajoute qu'un locuteur s'exprime donc soit par l'entremise d'un discours engagé dans le présent de l'énonciation soit par le biais de récits atemporels où personne ne semble prendre en charge l'énoncé, un *je* dépossédé comme seule peut l'être *une femme avec personne dedans*. Alors même qu'il établit cette distinction, le théoricien souligne qu'« il est plusieurs catégories de *je*, celui du discours et celui du récit, qui parfois s'enchevêtrent, se mêlent jusqu'à paraître inextricables. » (Hubier, 2003, p.26) C'est évidemment ce qui arrive lorsqu'un auteur se prête au jeu de l'autofiction. Formée de la trinité auteur-narrateur-personnage, la posture d'énonciation de Delaume est inévitablement multiple. La narratrice n'est, de toute évidence, pas la seule instance engagée dans la narration. Parfois l'auteure se fait entendre davantage, d'autres fois c'est le personnage de fiction qui tient les rênes. Ce qui fait que nous sommes toujours confrontés à un enchevêtrement de récit et de discours.

Prenons en exemple le roman *Une femme avec personne dedans* dans lequel il y a, comme dans tous les romans delaumiens, plusieurs interprétations possibles selon l'angle que nous adoptons. Du point de vue de la lecture, cette œuvre se lit à la fois comme un discours relatant des expériences vécues (la rupture avec Igor, le suicide d'une lectrice) et comme un récit racontant l'histoire d'un personnage qui réalise l'apostasie d'une démarche scripturale et existentielle. Puisque l'héroïne est également la narratrice et l'auteure, la posture du discours s'amalgame à celle du récit. Si bien que nous avons de la difficulté à décoder certains énoncés, dont celui-ci, qui apparaît en plein milieu du roman, à la manière d'un exergue dissimulé : « ceci est le récit de ma propre Apocalypse. » (Delaume, 2012, p.69) Cette citation mise en évidence par sa position médiane et parce qu'elle constitue à elle seule le huitième chapitre illustre bien la fusion entre l'énonciation à la première personne et la mise en scène de la fin de soi,

Apocalypse qui représente également l'aboutissement d'une démarche stigmatisée sous l'identité de Chloé Delaume. Or une telle lecture rencontre deux obstacles majeurs. Le premier réside dans l'incapacité d'accepter la coprésence de pactes contradictoires au lieu de chercher à les distinguer. Le deuxième, beaucoup plus insidieux, repose sur le constat que dans toute littérature de l'intime, les notions de sincérité, d'authenticité et de vérité ne sont qu'illusoires. À ce sujet, Hubier soutient que « la sincérité et la vérité ne seraient qu'une impression et ne pourraient donc se comprendre qu'en termes d'effets de lecture recherchés par l'auteur. » (Hubier, 2003, p.36) Si bien que même la narration la plus intime et la plus personnelle devrait être prise pour une construction langagière convoquant tout un réseau de procédés linguistiques et rhétoriques. Il va sans dire que ramener toute tentative de dévoilement de soi à une illusion référentielle dérange profondément dans la mesure où cela abolit l'espace du discours. Nous croyons au contraire que l'identité narrative se nourrit de ce jeu de dévoilement et d'illusion, et qu'elle en est même constituée. C'est pourquoi il existe à notre sens, entre la réalité et la fiction, un espace disponible à l'exploration, aux incertitudes et aux élucubrations. Hubier l'avait déjà pressenti dans son ouvrage :

Les écrits intimes donnent souvent l'impression d'anticiper sur les bouleversements qui auront lieu ultérieurement dans le domaine de la fiction. On pourrait ainsi émettre l'hypothèse que la première personne construit une manière d'espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai. (Hubier, 2003, p.84.)

Bien que cette proposition puisse en dérouter plus d'un, elle nous semble répondre à une intuition de plus en plus prégnante à l'heure actuelle. Que ce soit par l'intermédiaire de Forest qui essaie d'appréhender un impossible réel ou par le biais de Lévy²⁰ qui tente de dynamiser le texte, la lecture du récit contemporain exige une approche adaptée aux enjeux qui la traversent.

²⁰ Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1995, 156 p.

1.2.4 Identité et psychanalyse

Il est évident que toute littérature à la première personne pose d'abord et avant tout la question de l'identité. Nous devons évidemment à Paul Ricœur d'avoir pensé à ce problème dans *Temps et récit*, plus particulièrement dans le troisième tome où il introduit l'identité narrative. Celle-ci se conçoit en opposition à l'identité personnelle au sens du même (idem) dans laquelle il pose « un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états ». (Ricœur, 1991, p.443) Ce dédoublement de l'identité correspond en fait au changement dans la perception qu'un sujet a de lui-même à savoir un soi-même (ipse) « refiguré par l'application réflexive des configurations narratives ». (Ricœur, 1991, p.443) Ainsi, la conception moderne du sujet nous entraîne délibérément vers cet espace invariablement narratif que nous avons observé précédemment. Si l'identité-ipse permet de déjouer le problème d'une identité fixe et substantielle, il n'empêche qu'elle entraîne à sa suite une situation paradoxale dans laquelle « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même ». (Ricœur, 1991, p.445) Nous pouvons aisément présumer qu'un tel sujet multiplie les intrigues sur sa propre vie tout en leur donnant des trajectoires différentes, voire opposées. Philippe Vilain va encore plus loin dans la *Défense de Narcisse* lorsqu'il réfléchit au paradoxe de l'invention de soi :

[...] la conception de l'imaginaire autobiographique m'invite à postuler l'hypothèse d'un fictionnement antérieur, autrement dit l'idée que la fiction précéderait sa mise en texte même, et, que la perception du réel, inconsciemment préfictionnée, pourrait être finalement une forme anté-narrative. [...] Ainsi, l'écriture autobiographique adopterait une position imaginaire qui permettrait à l'instance narratrice, délirante ou prédisposée à fabuler le réel, de se rendre maître d'une réalité apocryphe, dont *je* serait déjà, pour ainsi dire, la transposition minimale, l'éternel figurant d'une fiction. (Vilain, 2005, pp.124-125)

Le *je* de l'écriture autofictionnelle se trouve lui aussi préfictionné par sa propension à fabuler le réel. Ce dédoublement narratif n'est pas sans rappeler la théorie de la représentation chez Ricœur. Nous reconnaissons là les deux premières stases de la

mimésis qui effectuent la médiation entre temps et récit. D'une part, nous observons la mimésis I en tant que préfiguration de l'espace narratif présent dans l'expérience et, d'autre part, la mimésis II, à savoir la configuration textuelle qui précède toute mise en intrigue. Il faut toutefois admettre que l'hypothèse de Vilain se distingue de la théorie de Ricœur en ce qui a trait à l'appropriation du réel. Soit nous considérons le *je* comme l'éternel *figurant* d'une fiction qui le prédestine, soit le *je* se retourne sur lui-même et assume sa propre fictionnalité. C'est, nous le croyons, la posture qu'assume l'auteure lorsqu'elle adopte le pseudonyme de Chloé Delaume et qu'elle décide de prendre en charge le récit de sa vie. À ce titre, elle manifestera en entrevue son « refus de se faire happer par les fictions collectives, par un système qui serait prévisionnel. [Son objectif est donc] d'imposer un je, une individualité forte qui ne soit pas déterminée, ni par le prénom et nom de famille de naissance, ni par la famille²¹ ». Ce faisant, elle cesse d'être figurante pour devenir le personnage parlant et actant dans la fiction de son existence.

Évidemment, ce renversement de perspective s'inscrit dans le prolongement de certaines théories psychanalytiques qui ont de fortes résonnances en littérature. Dès lors que la thèse lacanienne selon laquelle « le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction » (Lacan, cité dans : Ducas, 2010, p.184) se propage, le sujet ne peut plus se concevoir comme une identité unique et figée. Il devient un être morcelé qui doit repasser par le stade du miroir pour se reconnaître lui-même. Or, l'autoréflexivité permet tout autant au sujet de se construire que de se déconstruire. Lorsque le sujet devient conscient que son identité dépend de ce qu'il en fait ou en dit, le rapport à soi se transforme radicalement. En fait, l'autofiction se développe, depuis le commencement, sous l'influence de la psychanalyse dans une exploration du moi sous l'expérience de l'analyse. Conscient de cette fracture entre les faits sensibles et ce qu'il est possible d'en dire et d'en penser, l'écrivain change son regard sur le vécu. Philippe Vilain relève « une phrase du *Livre brisé* de Doubrovsky – “si j'essaie de me remémorer, je m'invente” —

²¹ Chloé Delaume, «Bibliothèque Médecis, Personnages», diffusé le 6 février 2012, chaîne Public Sénat, 59 min 09 sec.

[laquelle] résume bien le pouvoir de cet imaginaire de soi, plus attaché à rechercher le souvenir prospectivement que rétrospectivement. » (Vilain, 2005, pp.124-125) Ainsi, le sujet narrant reconnaît, à la suite de Ricoeur, que seul le présent du futur lui donne une certaine emprise sur le réel. Puisque de toute façon, lorsque je m'écris, je m'invente, pourquoi ne pas immédiatement m'inventer en m'écrivant. La perception que nous avons de l'identité n'est pas nécessairement plus pointue ou mieux adaptée au réel, mais elle est immanquablement différente. De cette différence naît la possibilité de faire autrement, de voir d'autres brèches narratives, de repenser la subjectivité.

C'est d'ailleurs ce que fait D. W. Winnicott dans *Jeu et réalité* alors même qu'il postule les modalités spécifiques du jeu dans le temps et l'espace. Reprenant la théorie psychanalytique de l'aire transitionnelle, l'auteur rappelle l'existence d'un espace potentiel²² instauré par deux aires de jeu qui se chevauchent. Selon lui, « pour contrôler ce qui est dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses, cela prend du temps. Jouer, c'est faire. » (Winnicott, 1975, p.59) Modifiant le célèbre axiome d'Austin, Winnicott importe la notion de performativité dans le champ de la psychothérapie. Nous l'introduisons à notre tour dans l'espace potentiel présent entre l'auteur et son lecteur. Le transfert nous semble justifié par l'acceptation réciproque des rôles de chacun : l'auteur, créateur de mondes et le lecteur, créateur de sens. D'autant que le psychanalyste relie lui-même le jeu à la quête identitaire : « C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. » (Winnicott, 1975, p.76) Nous postulons donc que l'autofiction se prête adroitement à l'élaboration d'un espace potentiel et que la démarche dite expérimentale s'insère volontairement dans l'aire transitionnelle où le sujet développe sa créativité tout en se positionnant par rapport au monde extérieur.

²² L'espace potentiel est exemplifié par la relation entre une mère et son enfant, mais rien n'indique qu'il s'applique uniquement à ce cas.

Nous plongerons à nouveau dans *Une femme avec personne dedans* afin d'observer le fonctionnement de l'espace potentiel. Le chapitre dix-sept et les trois sous-chapitres qui lui succèdent retiennent particulièrement notre attention. Il s'agit en fait de la fin du récit, mais il pourrait aussi bien s'agir d'un préambule à un échange beaucoup plus intime et familial. Delaume incite alors le lecteur à faire « ployer le récit » affirmant que « quiconque peut s'introduire et en prendre les commandes », précisant que « dedans il n'y a personne, aussi installez-vous ». (Delaume, 2012, pp.112-113) Ainsi dépossédée de son identité, la narratrice invite ensuite le lecteur à répondre à une série de douze questions censées révéler le type de récit qui correspond le mieux à ses attentes et à ses motivations. Or, ce n'est pas les questions, ni les réponses, mais bien les profils qu'ils discriminent qui nous intéressent. Ils se déclinent sous la forme de trois lecteurs modèles qui adopteront des perspectives de lectures différentes face à l'autofiction. La première perspective est celle du lecteur, ou plutôt de la lectrice, consommatrice de fiction, qui vit par procuration à travers des histoires où les personnages vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. En adoptant cette posture, le lecteur se complait dans la passivité et l'inaction : il ne peut comprendre les enjeux de l'autofiction expérimentale puisqu'ils lui sont inaccessibles. Delaume s'adresse donc à lui comme à un cas perdu, une « consentante victime [...], conditionné[e] ». (Delaume, 2012, p.119) Il n'y a évidemment aucune aire transitionnelle envisageable entre le projet de l'auteur et les attentes de ce type de lecteur. La deuxième perspective, quant à elle, met en scène un lecteur *exigeant* et *attentif* qui n'hésite pas à prendre en charge le récit pour vivre une expérience de lecture unique. Le sous-chapitre qui lui correspond est une invitation lancée à tous ceux qui investissent l'instance énonciatrice et qui veulent, surtout et avant tout, « déconstruire le modèle 1 + 1 concrètement. Personnages de fiction tellement pire que les autres, le réel se modifie quand ils s'écrivent dedans. Un vrai partenariat, des sommes de volontés qui aspirent à bâtir des faits, des événements et des situations. » (Delaume, 2012, p.133) Il y a, dans ce *partenariat*, un véritable chevauchement des aires de jeux de l'auteur et du lecteur qui additionnent leur *volonté* pour construire un espace libre des modèles préformés et reproductibles à l'infini, un espace qui est disponible

grâce à l'autofiction expérimentale. Finalement, la troisième perspective n'est autre que celle du lecteur qui ne jure que sur les faits vécus et leur aveuglante illusion référentielle. C'est dans le sous-chapitre qui répond aux attentes de ce lecteur que se produit l'éclatement de Chloé Delaume.

Le pacte devient encombrant, autant que sa trinité. Auteur narratrice héroïne, je m'y suis tant pliée que la dissociation écartèle mon soma, tour à tour l'une des trois, l'autofiction : ma foi, mais désormais une crise. Je ne peux plus aller plus loin car ma raison s'étiole, on peut voir à travers. [...] Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis allée au bout, au bout du processus. (Delaume, 2012, pp.135-138)

Ainsi, nous comprenons qu'une lecture qui considère les récits delaumiens comme un témoignage d'expériences réelles détruit le pacte autofictionnel et l'instance énonciatrice qui le soutient. Il ne s'agit donc aucunement d'investir une subjectivité, mais seulement d'établir une relation empathique avec ce que le lecteur croit être l'identité personnelle de l'auteure. Alors que cette dernière se gonfle de l'intérieur, elle en vient à oblitérer la narratrice et l'héroïne qui s'opposerait au réel par leur médiation.

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE AUTOFICTIONNELLE CHEZ CHLOÉ DELAUME

Si l'autofiction s'inscrit continuellement dans la polémique, c'est qu'elle bouscule les présupposés. Elle renverse les oppositions binaires entre la réalité et la fiction, le vrai et le faux, l'autobiographique et le romanesque en les considérant de front. Il y a tout lieu de penser que les procédés traditionnels du roman ne suffiront pas à l'étude de tels récits. D'autant que l'aventure de la narration à la première personne se déploie dans un éventail de subjectivités semblables et différentes à la fois. Il faut donc, pour l'appréhender, déceler les régularités qui permettront d'en dessiner les contours.

2.1 Modalités de l'autofiction expérimentale

Maintenant que les bases théoriques sont placées, nous pouvons introduire notre objet d'étude comme il se doit. Nous présenterons donc brièvement l'auteure avant d'exposer plus en détail les modalités de son projet d'écriture. Mais c'est véritablement lorsque nous en viendrons aux expérimentations narratives que nous présenterons notre corpus.

Bien que la plupart des universitaires n'accordent désormais aucune importance à l'auteur en tant que personne, nous considérons que l'écriture autofictionnelle est un passage obligé vers des données biographiques minimales. Ainsi, il faut au moins savoir que l'auteure, originaire du Liban, adopte le nom de Nathalie Dalain à son arrivée en France. Elle prend, près de vingt ans plus tard, le pseudonyme de Chloé Delaume, empruntant son prénom à l'héroïne de *l'Écume des jours* de Boris Vian et son nom à *L'Arve et l'aume* d'Antonin Artaud. Elle étudie les Lettres modernes à la Faculté de Nanterre, mais ne termine pas sa maîtrise et publie son premier roman dès 1999. Son

deuxième roman, *Le Cri du sablier*, relate le drame familial survenu à Paris alors que son père tue sa mère devant ses yeux avant de se suicider. Dès lors, elle s'immerge dans l'aventure autofictionnelle jusqu'en 2012 où elle clôt le cycle avec *Une femme avec personne dedans*. Elle publie pratiquement chaque année avec à ce jour pas moins de dix-huit romans, trois pièces de théâtre et autant d'essais et collabore fréquemment avec diverses revues. En 2010, elle s'allie aux *Éditions Joca Seria* et fonde la collection « Extraction » dédiée à la littérature expérimentale. Parallèlement à sa carrière littéraire, Chloé Delaume participe à des performances vocales alliant musique électro et montage multimédia.

2.1.1 Le pacte autofictionnel delaumien

Comme la plupart des écrivains de l'autofiction, Chloé Delaume entretient un discours métadiscursif dans lesquels elle explique les aléas de l'écriture autofictionnelle notamment dans *La règle du je* et dans *S'écrire mode d'emploi*. Nous nous intéresserons donc d'abord à la manière dont l'auteure définit sa propre démarche avant d'analyser son projet d'autofiction expérimentale d'un point de vue externe.

« Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. » (Delaume, 2002, p.7) D'emblée, l'auteure affirme le pacte d'écriture qui scelle sa démarche autofictionnelle. Par cet incipit, elle signe la triple identité de son récit. Il y a donc concordance de l'identité de l'auteure avec celle de la narratrice. Cette relation est rarement contredite. L'instance narratrice partage un bon nombre de biographèmes avec l'auteure : nom, âge, situation familiale, etc. Un lecteur averti reconnaît donc aisément les différents éléments associés aux « faits strictement réels » issus du passé de l'auteure : tentative de suicide, pratique de la prostitution, séjour en institut psychiatrique. Autant d'expériences qui font partie du vécu de l'auteure et qui transparaissent d'une manière ou d'une autre dans le tissu narratif. Il est toutefois plus difficile d'admettre que l'auteure-narratrice s'identifie

également comme l'héroïne du récit qui se voit alors écartelée entre le pôle autobiographique et le pôle romanesque. Pourtant, cette trinité est la pierre d'angle de l'entreprise autofictionnelle et elle est clairement revendiquée dans les romans et les essais de Delaume. En effet, en plus d'être annoncée dans ses romans, la triple identification est constamment réitérée. Il y a notamment pas moins de huit récurrences seulement dans le premier chapitre de *La Vanité des Somnambules*. Or cette formule incantatoire rappelle le caractère performatif des mots et la force illocutoire présente derrière l'autonomination « je m'appelle » et l'autodésignation « je suis ». Il n'est dès lors plus nécessaire d'insérer un avertissement au lecteur le priant de considérer la fictionnalité du récit. Ici, le *je* est d'ores et déjà une construction romanesque alimentée par sa propre énonciation. Jusque-là, tout se passe comme s'il s'agissait d'une autofiction doubrovskienne au sens strict du terme. « Fiction d'événements et de faits strictement réels » est le programme que nous offre l'auteure.

Seulement voilà, l'écriture autofictionnelle a des modalités plus spécifiques chez Delaume. En effet, dès *La règle du je*, l'auteure explique le rapport particulier qu'elle entretient avec le réel :

Se réapproprier sa propre narration. Il ne s'agit plus d'utiliser des matériaux vécus, mais de les provoquer. Injecter de la fiction dans le cours de la vie, pour modifier celle-ci et faire que l'écriture devienne concrètement un générateur de fiction dans le réel. Vivre des expériences, pas que les raconter. Se prendre comme propre cobaye, que le corps lui aussi se retrouve impliqué. L'autofiction, une expérience totale. Un mode opératoire et une finalité. (Delaume, 2010, p.90)

Ainsi, sa pratique autofictionnelle est loin d'être la transcription d'un récit de vie ou les aventures narcissiques du moi. C'est un véritable laboratoire de littérature. L'enjeu principal est la transmission d'une expérience esthétique suscitée par l'expérimentation de situations limites où le corps se heurte au réel. Pour illustrer la façon dont Chloé Delaume investit le pacte autofictionnel de sa singularité, il convient à présent d'observer comment il est à l'œuvre dans *La Vanité des Somnambules*.

D'abord, il faut mentionner que ce roman est particulier en ce qu'il élabore une cosmogonie des personnages de fiction. Ici, les êtres de fiction habitent la *Somnambulie* en attendant de trouver un corps à parasiter. Ce récit apparaît donc, comme le soulevait Ricœur, sous une forme préfictionnée, si ce n'est que ce roman s'attaque justement à cette prémisse en figurant la réappropriation du je. Pour résumer rapidement l'intrigue, le récit se construit à travers le dédoublement de Chloé Delaume, qui existe à la fois en tant que personnage de fiction et en tant que corps parasité. Il y a donc multiplication des identités delaumiennes : le personnage-parasite, le personnage-corps, la narratrice dédoublée et l'instance auctoriale. Alors que le personnage de fiction prend place en Chloé Delaume, cette dernière prend conscience de n'être plus seule au-dedans et tente de reprendre possession de soi. S'en suit une confrontation entre les deux personnages jusqu'à ce que le corps expulse le parasite. Considéré à la lumière du projet autofictionnel, ce récit revêt les traits d'une fable métatextuelle. La réappropriation du *je* est alors figurée par la mise en intrigue du personnage de fiction :

Démanteler la fiction la contamination sédimentaire. Qui parle à qui je dis qui parle à qui de quoi. Un je qui s'est perdu à force d'apparition. Un je qui s'est dilué au contact fictionnel. Un je vivant comme dans un livre ouvert. Il est l'heure de régler ses contes. Car il était deux fois. (Delaume, 2002, p.65)

Ainsi, le dédoublement affecte le pacte autofictionnel jusque dans ses fondements puisqu'est *je* celui qui assume l'énonciation du récit. Bien que le personnage de Chloé Delaume soit d'entrée de jeu préfictionnalisé par ses tendances mythomanes, le parasite l'est tout autant puisqu'il est prédestiné à une vie de fiction. Comment alors est-il possible de distinguer le sujet de l'énonciation si ces deux identités portent le même nom et habitent le même corps. Si les récits autofictionnels reposent généralement sur une ambiguïté ontologique, le trouble qui émerge de *La Vanité des Somnambules* est tout autre. Chaque nouveau chapitre réitère les questionnements primaires du roman : qui parle à qui de quoi. Il faut d'abord repérer les indices qui signalent l'identité à la barre de la narration avant de considérer la relation tout aussi ambiguë qui unit ces deux identités. Bien souvent, l'identité se dessine à la lumière des angoisses du je (cohabitation ou expulsion), parfois le style est plus révélateur (affirmé ou vacillant),

mais il faut la plupart du temps cumuler les pistes puisque les deux formes énonciatives se ressemblent, s'imitent et se confrontent. Dans la mesure où le pacte d'énonciation delaumien est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, les enjeux traditionnels de l'autofiction (homonymie personnage-narrateur-auteur, narration intimiste marquée par un trouble identitaire, etc.) ne suffisent pas à le circonscrire. Voilà pourquoi nous nous attarderons à des considérations spécifiques à l'écriture delaumienne.

2.1.2 L'Écriture ou la Vie

Nous avons soulevé que les théoriciens de la fiction acceptent difficilement la coexistence de pactes contradictoires. D'une part, parce que l'ambivalence ne résisterait pas à l'interprétation herméneutique et, d'autre part, parce que l'hybridité paierait les frais d'une vogue littéraire. Comme nous venons de le souligner, l'autofiction delaumienne revêt des modalités spécifiques dont la première est une considération éthique quasi existentielle : l'Écriture ou la Vie. Cette alternative suprême apparaît comme un leitmotiv dans le travail de l'écrivaine :

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à confrontation. Poursuivre ma démarche, conserver ses principes quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par soucis de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur. (Delaume, 2010, p.22)

Aussi, l'énonciation ne fonctionne-t-elle qu'à la jonction de ces deux pôles qui s'attirent et se repoussent simultanément. Soulignons au passage que, selon Marc Lapprand²³, de telles contraintes libèrent les potentialités de la langue, menant bien souvent à des

²³ Marc Lapprand, «Contrainte, norme, et effet de contrainte» dans *Le goût de la forme en littérature : Écritures et lectures à contraintes*, Paris, Noesis, 2004, pp. 28-37.

formes inédites. Pourtant, la manière dont le vécu, le personnel et l'intime participent à l'invention narrative ne manque pas de nous étonner. Nous allons donc étudier plus en détail comment s'établit la dynamique entre une expérience esthétique provoquée et la transmission d'un ressenti figuré lors de cette même expérience.

Le roman *Dans ma maison sous terre*, cité précédemment, est l'objet tout désigné pour notre analyse. Nous retrouvons évidemment le personnage-narrateur-auteur Chloé Delaume alors qu'elle déambule dans un cimetière avec une idée saugrenue en tête : tuer sa grand-mère avec son roman. La promenade s'effectue aux côtés de Théophile, un mystérieux ami qui guide l'héroïne dans un parcours introspectif qui sera le prélude à de multiples dialogues avec les morts. L'annonce tardive de « ton père n'est pas ton père » (Delaume, 2009, p.75) fait remonter une pulsion de mort que la narratrice manifeste par le désir d'assister à une exhumation. Le roman repose donc sur cette promesse : « Théophile me promet : nous irons à la morgue ». (Delaume, 2009, p.7) Le pacte d'autofiction expérimentale tel que revendiqué par Delaume implique que l'auteur vive une expérience similaire afin de pouvoir la raconter ou plutôt la réinventer.

Je dis : autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. Être monnaie vivante, ou avatar virtuel. Internée à Sainte-Anne. Pratiquant un rituel pour rentrer en contact avec le spectre de Boris Vian. Mettre vingt-deux mois durant mon cerveau en disponibilité. Me rendre des semaines durant sur la tombe de ma mère. C'est un choix, une approche, un vrai positionnement. (Delaume, 2009, pp.186-187)

Dans le roman, l'héroïne brise le pacte et ne va pas à la morgue. Elle va toutefois s'immerger dans des situations qui lui permettent d'inventer d'autres trames narratives. L'expérience, même virtuelle, devient alors un vecteur de fictionnalisation. « L'écriture, nous dit Philippe Vilain, ne constitue plus exclusivement une simple introspection, un simple témoignage, mais aussi, bien plus profondément, une projection de son imaginaire. » (Vilain, 2005, p.126) Encore une fois, nous reconnaissons le double mouvement suscité par le soi-même : l'un orienté vers le dedans, vers le ressenti, et

l'autre vers le dehors, vers la transmission d'une expérience esthétique. C'est véritablement dans cet espace potentiel, entre le dedans et le dehors, que se résoudra la confrontation entre l'écriture et la vie, non pas parce que l'un l'emportera sur l'autre, mais parce que leur dynamique permettra l'émergence d'un nouvel espace autofictionnel, à la fois fictif et réel.

2.1.3 Légitimité de l'écriture

C'est sous le couvert de l'expérimentation que s'établit cet espace autofictionnel. L'écrivain puise dans le quotidien, dans les faits réels de la vie des matériaux pour alimenter son travail. En fait, Chloé Delaume tente de créer le bon diapason langagier :

Je ne suis pas dans le vrai, je ne suis pas dans le faux, j'essaie d'être dans le juste, le juste passe non pas par le discours, mais par la parole, la parole vraie, la *parrhesia* aussi, peut-être. Le juste ton, la juste note. Écrire c'est transmettre ; si j'utilise le faux c'est pour que le vrai sonne juste. Fiction, autobiographie, formes, langue : outils et matériaux. (Delaume, 2010, p.56)

Matières réelles et fictionnelles apparaissent indistinctement dans le « laboratoire delaumien » puisque, pour la praticienne, l'enjeu est tout autre. Il y a, chez Delaume, un besoin, voire une nécessité de faire vrai qui s'apparente au « mentir-vrai²⁴ » de Louis Aragon. Déjà en 1980, le poète avait recours à cette expression pour exprimer sa vision de l'écriture romanesque. Il y avait dans ce curieux oxymore tout le poids de l'engagement de l'auteur envers le réel, entendu qu'il s'agit bien plus de transmettre au lecteur l'effet d'une expérience singulière plutôt que le strict relevé des événements. Ainsi, pour Aragon tout comme pour Delaume, l'écriture serait une sublimation du réel.

Pourtant, chaque fois que Chloé Delaume s'inscrit dans l'autofiction, son énonciation se trouve légèrement décalée par rapport à la précédente. L'auteure-narratrice-héroïne n'est que la posture initiale d'où émerge d'innombrables je qui sont à leur tour problématisés.

²⁴ Louis Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1997 [1980], 543 p.

Pour illustrer ce phénomène, nous n'avons qu'à soulever le problème de l'autocitation. Pourquoi donc récupérer des chapitres d'autres romans si ce n'est pour montrer comment leur interprétation a été sensiblement modifiée par le récit en cours? Le chapitre intitulé « Carrelage » en est certainement le meilleur exemple compte tenu de sa récurrence, mais surtout de sa valeur symbolique. On le retrouve initialement dans *Le cri du sablier*, roman dans lequel est raconté le drame familial. Le même sous-titre apparaît vers la fin de *Dans ma maison sous terre*. Or, ce chapitre n'est pas la retranscription du premier, mais bien sa problématisation. « Tout vu. Rien inventé » (Delaume, 2009, p.188, 189, 191), le pacte d'écriture part de là, de l'épisode traumatisant et c'est à partir de là que le *je* pourra se reconfigurer. D'ailleurs, ce chapitre est une remise en question de la démarche autofictionnelle et du pacte en soi :

Je perds toute légitimité. L'écriture ou la vie. La vie, pas l'écriture. Accepter qu'il y ait une limite, valider la notion de limite. Faire le deuil de l'immersion totale. Ne jamais assister aux thanatopraxies, ne jamais vivre l'instant décrit. Alors, pourquoi, pourquoi le décrire? Parce que je refuse de m'en amputer. (Delaume, 2009, p.190)

Ainsi, contester la légitimité du pacte, c'est aussi une façon de le reconduire selon d'autres modalités, en d'autres mots, de le modifier. Grâce à cette dualité intrinsèque, l'autofiction expérimentale relance continuellement la problématique qui l'engendre participant à la dynamique de virtualisation du *je*. Nous sommes une fois de plus confrontés à la spirale herméneutique qui reproduit tout autant qu'elle renouvelle l'écriture autofictionnelle. Il s'agit à présent de déterminer comment cette dynamique s'enclenche et quels en sont les rouages.

Nous rappelons que l'autofiction expérimentale n'est pas un genre spécifique, ni même une forme littéraire, mais bien une pratique d'écriture qui met en scène la fictionnalisation de l'auteur. Chez Chloé Delaume, l'adéquation de la figure auctoriale avec l'héroïne et la narratrice tient lieu de contrainte tout autant que de générateur de fictions. En fait, tout récit autofictionnel pourrait être qualifié d'expérimental dans la mesure où l'auteur entreprend par le biais de l'écriture de s'approprier les paramètres de

son identité, de se reconstruire, de se recréer. C'est avant tout une exploration des possibilités qu'offre le langage dans l'expérience de soi au sens winnicottien du terme²⁵. Cependant, il y a dans l'écriture autofictionnelle de Delaume une rigueur toute particulière à laquelle s'ajoute une mise à distance avec le vécu et l'expérience. L'auteure s'explique lors d'une communication au colloque de Cerisy intitulée *S'écrire mode d'emploi* :

Je pratique donc l'autofiction. J'utilise, comme mes pairs, le vécu comme matériau. Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave et sur les étagères chaque souvenir étiqueté s'avère prêt à l'emploi. La mémoire est menteuse, la moindre réminiscence est toujours reconstruite, je ne fais confiance qu'au verbe pour en extraire toujours l'initiale quintessence. En médecine chinoise, le cœur est relié à la langue. (Delaume, 2008, p.1)

Il est évident qu'elle utilise ici un langage figuré et que le laboratoire qu'elle met en scène relève avant tout de son imaginaire débordant. Ainsi, Chloé Delaume n'écrit pas; elle *pratique* l'autofiction. Elle organise, étiquette, extrait la matière organique de la langue pour provoquer l'expérience d'un ressenti. De son propre aveu, il ne s'agit aucunement d'une écriture thérapeutique qui aurait pour fonction d'épancher un moi dévasté. Bien qu'elle occupe une place privilégiée, la psychanalyse ne serait donc ni le moyen ni la finalité de la fictionnalisation de soi. « Prendre l'autofiction comme matériau maniable, explorer sa structure, tenter de la développer, de lui faire prendre des formes un peu inattendues. Écrire le Je toujours, mais l'écrire autrement » (Delaume, 2008, p.9), voilà donc comment Delaume rend son écriture autofictionnelle expérimentale. Nous proposons toutefois de qualifier d'autofiction expérimentale toute pratique d'écriture à la première personne faisant usage de la trinité auteur-narrateur-personnage afin d'explorer les possibilités narratives du *je* en expérimentant différentes contraintes. Entendu que de telles pratiques s'effectuent dans des conditions particulières d'expérimentation sur la langue dans une perspective littéraire ouverte aux autres formes

²⁵ Entendre le vrai self, c'est-à-dire l'image que le sujet se fait de lui-même et qui correspond à ce qu'il est et perçoit.

langagières, nous allons maintenant exposer comment elle se décline chez Chloé Delaume.

2.2 Expérimentations identitaires

Ayant d'abord considéré le pacte d'écriture autofictionnel et ses conditions d'énonciation, nous allons maintenant tenter de comprendre comment Delaume transforme la question identitaire par son approche expérimentale. Il s'agit donc d'abord de montrer le processus de déconstruction qui affecte l'identité delaumienne. Nous nous intéresserons ensuite aux multiples identités semblables et différentes qui habitent le corps du personnage de fiction. Nous montrerons finalement ce que l'autofiction expérimentale modifie dans le rapport entre le personnage, le narrateur et l'auteur qui nécessite une lecture cumulative qui va au-delà de la simple ambivalence entre la référentialité et la fictionnalité du récit.

2.2.1 Déconstruction identitaire

Bien que la question identitaire soit au cœur de tous récits autofictionnels, elle se manifeste différemment dans l'autofiction expérimentale. Au lieu de s'investir dans la reconstruction d'une identité multiple, l'approche expérimentale s'évertue à déconstruire l'instance énonciatrice du *je* de façon systématique. L'identité déjà fracturée par la posture autofictionnelle se retourne alors sur elle-même en se prenant pour objet. Puisqu'il est possible de se construire par la narration, pourquoi ne pas réfléchir ce procédé à l'infini en observant comment le *je* réagit dans différentes situations narratives? Ce projet d'autofiction ne concerne donc pas l'identité personnelle de l'auteure, mais bien l'identité narrative du personnage, narrateur et auteur qu'il engendre. Cette trinité appelle à sa suite une démultiplication de l'entité fictionnelle,

Chloé Delaume, que nous découvrons dans chaque roman légèrement décalée par rapport à la précédente. *La nuit je suis Buffy Summers* offre un accès privilégié à une identité qui se joue de l'intérieur grâce aux modalités des *Livres dont vous êtes le Héros*, alors que *Dans ma maison sous terre* est une remise en question de la filiation, mais aussi la mise à mort d'une identité usurpée. De son côté, *Une femme avec personne dedans* est l'apocalypse d'une identité vidée de sa subjectivité parce qu'elle a trop souvent été jouée. Si Chloé Delaume demeure l'héroïne de ces récits, il nous faut tout de même reconnaître qu'elle ne reste pas inchangée. Elle revient chaque fois pareille à elle-même, mais investie d'un sens nouveau, transfigurée par une posture énonciatrice singulière. C'est précisément cet écart qui distingue l'autofiction expérimentale de sa proche parente. D'ailleurs, Ricœur analyse cette dynamique dans *Soi-même comme un autre*.

Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la même et de l'autre est essentiellement attestée par les *variations imaginatives* auxquelles le récit soumet l'identité. À vrai dire, ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche. (Ricœur, 1996, [1990], p.176)

Puisque l'identité narrative, toujours fuyante, s'autogénère, nous ne pouvons l'appréhender que par couches successives. C'est précisément ici que se déploie l'espace transitionnel dans lequel le *je* narrant engendre le *je* narré qui produit à son tour un *je* par lequel émerge une autre fiction. En exigeant chaque fois des modalités narratives différentes, l'autofiction expérimentale se libère du renouvellement cyclique de soi pour donner forme à une spirale herméneutique reprise par Ricœur²⁶, mais préfigurée bien avant par Aristote dans les théories de la *mimésis*. Dans ce cas, nous pouvons également présumer que les contraintes posées dans l'expérimentation littéraire deviennent à leur tour figures face à la norme. Autrement dit, en exploitant les potentialités de la langue, les contraintes narratives préfigurent la norme. De telle sorte que chaque *variation imaginative* engendre un écart normatif qui entre dans la spirale herméneutique en

²⁶ Paul Ricoeur, « Le temps raconté », *Temps et récit*. Tome 3, Paris, Seuil, 430 p.

provoquant un nouveau décalage. En fait, pour illustrer ce phénomène, nous pourrions tapisser la spirale herméneutique d'une multitude de miroirs réfléchissant l'identité narrative. D'ailleurs, Delaume utilise une métaphore semblable pour décrire son projet :

Démultiplier le Je, en faire une trinité. L'auteur, le narrateur, le personnage central. Décliner ces trois Je, tenter de les combiner, de les subdiviser, pour obtenir des formes caléidoscopiques. À chaque livre, tourner le tube et scruter les motifs qui s'imposent aux miroirs. (Delaume, 2008, p.2)

Nous pouvons ainsi voir Chloé Delaume reprendre le contrôle de son énonciation, interroger sa propre pratique d'écriture, questionner le rapport qu'entretiennent ces récits avec la fiction jusqu'à mettre en cause les limites du texte. Ces romans deviennent alors la réitération d'un *je* constamment modifié par l'autofiction expérimentale. Il en résulte une identité narrative formée d'un amalgame de *je* semblables, mais différents, comme autant de perspectives sur un même point.

2.2.2 Les incarnations du je

À ce titre, un autre maillon vient s'ajouter à la trilogie mentionnée précédemment, un livre alliant prose et captures d'écrans intitulé *Corpus Simsi, incarnation virtuellement temporaire*. Il s'agirait en fait d'une annexe amorcée à la fin de *La Vanité des Somnambules* par l'étrange duo du chat et de la souris qui discutent de l'avenir du personnage de fiction expulsé du corps : « C'est sa forme première, là, mais son incarnation n'est que temporaire, n'est-ce pas ? » (Delaume, 2001, p.143) Malgré sa simplicité, cette question préfigure l'intégralité de la démarche d'autofiction expérimentale. Elle souligne, d'une part, l'incarnation corporelle de la fiction, c'est-à-dire l'expérience de faits réels fictionnalisés et d'autre part, l'aspect éphémère de la mise en corps du je. Chloé Delaume s'incorpore alors sous les traits d'un avatar du jeu vidéo *The Sims* et deviendra une entité virtuelle. Ce personnage pixélisé sera même téléchargeable sur le site web de l'auteur. Anais Guilet, spécialiste des nouveaux médias

et de la littérature contemporaine réfléchit à la relation qui unit jeu vidéo et autofiction : « qu'est-ce qu'une partie de simulation de vie sinon une autofiction ? À l'aide du logiciel, le joueur crée une histoire dont il est lui-même le héros. Le jeu vidéo est un catalyseur, un moteur pour les expérimentations fictionnelles de l'auteur.²⁷ » Nous ajouterons que toute fiction interactive ouvre la voie à l'expérience narrative en ce qu'elle permette aux lecteurs de se projeter dans des univers imaginaires, mais également dans des situations narratives improbables et ultimement, dans des personnages singuliers. Le recours à différents médias permet à Delaume d'explorer ces « machines à fiction » laissées en plan par le champ littéraire.

C'est dans une dynamique similaire de projection que nous entraîne Chloé Delaume dans son roman *La nuit je suis Buffy Summers*. L'auteure s'inspire d'un épisode²⁸ de la téléserie *Buffy contre les vampires* dans lequel l'héroïne est aux prises avec des hallucinations lui faisant remettre en question son univers de référence. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une adaptation, ni même d'un prolongement, mais bel et bien d'une expansion singulière formée par l'association libre et délibérée entre l'univers fantastique de la série télévisée et celui tout aussi glauque de Chloé Delaume. Il faut aussi ajouter que l'intégralité du roman apparaît sous la forme d'un livre-jeu²⁹ et que le destin du lecteur-personnage dépend tout autant de ses choix et que d'un coup de dés. Tout comme dans l'épisode télévisé, l'héroïne est internée dans un hôpital psychiatrique et elle ne sait plus qui elle est. Il nous faudra donc déjouer les pièges du récit tout en essayant de reconstruire son identité au fil des pages.

Alors que dans les autres romans de Delaume, l'héroïne tente de se créer une personnalité propre en explorant les potentialités de la première personne, voilà qu'avec *Une femme avec personne dedans* ses multiples incarnations arrivent à terme. Puisque

²⁷ Anais Guilet, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : Corpus Simsi de Chloé Delaume », In *Le cyborg littéraire*, [en ligne], Montréal, Colloque Histoire et archives, publié le 6 février 2009, <http://cyborglitteraire.com/2009/02/16/lire-le-jeu-video-jouer-a-la-litterature-corpus-simsi-de-chloe-delaume/>, consulté le 8 mai 2013.

²⁸ L'épisode s'intitule « À la dérive » ou « *Normal Again* » et il s'agit du 17^e épisode de la 6^e saison.

²⁹ Aussi qualifiés de *livres dont vous êtes le héros*, ces livres ont été particulièrement populaires durant les années 80.

l'intrigue n'est toujours qu'un prétexte chez Delaume, nous la résumerons brièvement. Décontenancée par l'appel d'une mère en colère qui l'accuse d'être responsable du suicide de sa fille, l'héroïne est soudainement happée par le réel : « *Je connais votre histoire. Pourquoi elle est morte et pas vous ?* » (Delaume, 2012, p. 9), lui lance la mère. C'est sur un fond d'ésotérisme et de sorcellerie que s'amorce l'ultime Épreuve, l'interrogatoire qui décidera de la culpabilité ou de l'innocence de l'auteure. Il faut donc supposer que la pratique de l'autofiction expérimentale pose, à long terme, d'autres problèmes. Si l'identification des lecteurs au personnage est inévitable, elle n'est pourtant souhaitée que dans le cadre de la lecture, cela même si l'énonciation à la première personne et l'incarnation de l'héroïne dans des jeux de rôle incitent le lecteur à jouer le jeu de la transmutation. D'ailleurs, Delaume invite, à plusieurs reprises, son lecteur à usurper son identité : « Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction. *Prends-le, et avale-le; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel.* » (Delaume, 2012, p.113) « Vous voilà l'héroïne » (Delaume, 2007, p.13), nous dit-elle également alors que, quelques années plus tôt, elle avait permis le téléchargement de son personnage de fiction par le biais du jeu *The Sims*. Autant dire que Delaume s'est fait prendre à son propre jeu, elle s'est rendue tellement accessible au transfert qu'elle a été supplantée par ceux à qui elle s'adresse. L'appropriation du *je*, qui était la réponse au « qui suis-je » initial, a engendré un nouveau problème, qui n'aurait pu survenir sans cela, la désincarnation du *je*. En entrevue, l'auteure explique ce malaise « d'être aussi peu existante dans le réel aux yeux du lecteur pour qu'[il] puisse vouloir se substituer à vous à l'intérieur du corps limite, ou se substituer dans l'écriture ou enfin prendre votre place³⁰ ». Delaume tentera donc ultimement, avec *Une femme avec personne dedans*, d'évacuer l'héroïne de son identité narrative. Elle offrira alors, en guise d'épilogue, une marche à suivre à qui veut réellement s'approprier sa subjectivité : « entrez en votre Je, qu'il soit replet de vous, de votre volonté. Écrivez-vous vous-même, quelle vie vous souhaitez-vous. » (Delaume,

³⁰ Chloé Delaume, "Exister si peu dans le réel", entrevue réalisé par MediaPart, [en ligne], publié le 17 juillet 2012 sur Youtube, http://www.dailymotion.com/video/xo9x9g_chloe-delaume-exister-si-peu-dans-le-reel_news, consulté le 15 mars 2013.

2012, p.139) Nous pourrions ainsi affirmer que l'autofiction expérimentale travaille autant l'identité de l'intérieur, en se renouvelant constamment, que de l'extérieur, en amenant le lecteur à se réaliser. Ce faisant, il y aurait toujours plusieurs perspectives à considérer lors de l'expérience lectorale. Nous venons d'explorer les multiples variations de l'identité delaumienne, nous tenterons maintenant de comprendre comment cette dynamique s'installe.

2.2.3 Performativité

Soulignons d'emblée que l'identité narrative ne demande pas à être entendue ni même à être crue, elle s'énonce sans embarras : « je suis *je* » mettant ainsi en relief le caractère performatif du langage. Si nous considérons qu'écrire un signe performatif permet à l'énonciateur de faire advenir ce signe, cela place l'écrivain d'autofiction dans le rôle du demiurge. Nous pouvons difficilement éviter le paradoxe autofictionnel : le créateur se prend ici pour un personnage qui raconte ses propres exploits. La situation est quelque peu inhabituelle, mais elle a l'avantage d'entraîner des répercussions intéressantes. Selon les termes du pacte autofictionnel, l'auteur stipule que tout ce qu'il dit doit être considéré comme émanant d'un personnage de fiction. Alors même qu'il s'énonce, ce personnage aux contours multiples et changeants acquiert la faculté de faire advenir des événements. Réels ou fictifs, nous ne le saurons probablement jamais, mais là n'est pas la question. Il suffit que le lecteur y croie, qu'il accepte le pacte et tout ce que cela implique d'étrange et d'ambigu.

Pour que cela arrive, il faut que la posture autofictionnelle s'exerce dans l'affirmation de soi et que l'identité soit crédible et vraisemblable. Delaume ne peut donc pas simplement dire *je*, il lui faut investir pleinement les figures qu'elle prétend incarner. C'est pourquoi elle expérimente toujours la fiction de l'intérieur. À cette fin, elle effectue des recherches sur le terrain pour vivre les faits et gestes du personnage qu'elle

incarne. Ingérer des quantités impressionnantes de nourriture, s'astreindre à ne regarder que la télévision pendant plusieurs jours, déambuler dans un cimetière pour entendre la voix des morts, arpenter les murs d'un institut psychiatrique et tenter de rompre avec une ancienne identité, voilà autant d'expériences que Delaume a certainement déjà vécues avant d'entreprendre leur fictionnalisation. Ainsi, ce qui lui donne le droit d'écrire sur le réel, c'est de l'avoir préalablement ressenti. « *J'ai tout vu. Tout. Rien inventé* » (Delaume, 2009, p.188, 189, 191) répète-t-elle continuellement dans ses romans. Ce leitmotiv valide la performativité de l'énonciation en lui donnant toute la force illocutoire dont elle a besoin.

Toutefois, l'acte de parole ne pourrait s'accomplir sans l'intervention de la narratrice qui guide notre regard à travers une réalité subjective évidemment transformée par le fait qu'elle raconte sa propre histoire. Or la mission de cette narratrice est précisément de faire advenir le ressenti, de transformer la matière linguistique afin de lui donner la consistance du réel et l'intensité du fictif. Une telle démarche rencontre certaines difficultés, dont celle de transmettre une expérience désagréable par exemple la préparation d'un corps à la morgue. Dans un épisode de *Dans ma maison sous terre*, Delaume constate qu'elle ne pourra pas respecter la promesse qu'elle avait faite à Théophile, et indirectement au lecteur. Elle remplace donc la scène où elle devait raconter le déroulement d'un embaumement par une conversation avec son éditeur dans laquelle elle décrit l'expérience non vécue. Ce qui nous intéresse ici, c'est le rôle de la narratrice dans la performance autofictionnelle. Puisque l'instant décrit fait défaut, pourquoi le décrire, pourquoi en parler même si c'est sous la forme d'un commentaire ? La réponse à cette question vient promptement : « parce que je refuse de m'en amputer » (Delaume, 2009, p.190) Comme si le récit faisait partie d'elle, mais qu'il lui fallait faire acte de parole pour qu'il advienne. Si l'évènement n'a pas eu lieu dans la réalité, il se réalisera à tout le moins dans la fiction. Nous pourrions ainsi affirmer que la voix de la narratrice se situe dans un entre-deux, entre la réalité subjective et la fiction véridique. Cette dernière n'est pas sans rappeler la théorie de la vérité romanesque de René Girard selon laquelle il y aurait toujours une médiation entre le sujet et son désir. Dans le cas

qui nous intéresse, la narratrice serait la médiatrice entre le personnage et le lecteur. Elle est celle qui dicte les désirs du lecteur en modifiant la manière de raconter les faits réels ou imaginés.

Pour illustrer cette dynamique particulière, nous observerons comment la médiation est à l'œuvre dans *Dans ma maison sous terre*. Les chapitres que nous regrouperons sous l'appellation de « chants des morts³¹ » pourraient, d'un premier abord, être considérés comme inaltérés puisqu'ils laissent entendre la voix des défunts. Or, ces microrécits sont associés à des pistes sonores qui peuvent être entendues par le lecteur, mais qui sont invariablement transformées par le montage sonore et par l'entremise de la narratrice. En effet, celle-ci utilise le chant des morts afin de faire résonner des cordes sensibles chez l'héroïne qui joue alors le rôle de médiatrice entre le lecteur et les microrécits. Ainsi, nous ne sommes pas étonnés lorsqu'à la fin du chapitre sur Mérédith P., nous sommes confrontés à « quelque chose de très triste, et puis de la colère qui agit comme un drone. Ça fait ça dans ma tête pendant que je l'écoute, pendant que je l'entends, la chanson de cette morte amputée jusqu'à son nom de famille. » (Delaume, 2009, p.81) Le désir du lecteur se calquant à celui du personnage, sa perception est invariablement modifiée par ce que ressent l'héroïne reproduisant le triangle mimétique théorisé par René Girard³². Le degré de médiation est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît puisque l'objet même de notre convoitise, le récit de Mérédith P., est forgé. En effet, en relisant le début de ce roman, nous sommes frappés par l'étrangeté de ce segment.

Le jeu des morts a été inventé par Soazick D. en novembre 81, afin d'agrémenter le trajet. Choisir une sépulture ; détailler les indices, offrandes, plaques, inscriptions. Puis composer une vie, cinq étapes plus la fin. [...] Théophile préférerait que j'y joue à nouveau. Avec les autres morts, avec les morts des autres. Comme ça on serait certains d'imaginer des choses et ce serait plus léger [...]. (Delaume, 2009, pp.20-21)

³¹ Les « chants des morts » désignent les chapitres suivants : Clotilde Mélisse (1973-2069), Mlle B. (-), Sacha Distel (1933-2004), Tom (2000-2004), Mérédith P. (1914-1942), Marguerite Duchambon (1949-2005) et Anatole Brumier (1916-2003).

³² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1983 [1961], 351 p.

Nous devons donc accepter l'évidence, nous avons été dupés depuis le début. Non seulement les microrécits nous parviennent transformés par l'intervention de la narratrice, mais ils étaient déjà initialement une invention ludique. Nous devons ainsi reconnaître que si la narratrice altère le « chant des morts » en narrativisant un langage sonore, l'auteure intervient également dans cette chaîne de médiation. Elle guide le lecteur vers les tombes qu'elle décrit en imaginant chaque fois ce qu'a pu être, ce qu'a été et ce qui sera la vie des défunts. Il n'y a donc jamais eu de chants des morts, c'était plutôt, depuis le début, l'œuvre de Chloé Delaume réagissant face à la mort. Ce n'est certes pas sans raison que la plupart de ces récits de vie sont dépeints de l'intérieur. En employant la première personne, Delaume expérimente de multiples subjectivités. À la différence que cette fois, elle s'immerge dans la réalité fantasmée des défunts pour construire sa propre identité, même si, de toute évidence, cela passe d'abord par une déconstruction identitaire. En effet, chaque tombe lui permet d'usurper une identité singulière : « Tom est mort. [...] Je suis Tom. Je suis mort. » (Delaume, 2009, p.59) Par ce curieux syllogisme, Delaume abolit la distance entre elle et le sujet auquel elle invente une vie. Pourtant, il ne fait aucun doute que le regard qu'elle pose sur le sujet absent nous en dit bien plus sur elle que sur les défunts. Elle refuse l'oubli et le pardon que lui inspire la tombe de Mlle B., elle nie le sentiment de culpabilité lié à l'histoire de Tom et refuse de comparer son malheur à celui des autres. Les chants des morts ne seraient donc que le reflet d'une identité multiforme, dont la présence ou l'absence de l'autre permet à cette identité de se découvrir. Nous pourrions ainsi dire que le projet autofictionnel se réalise par l'entremise de multiples subjectivités performées par Delaume dans *Dans ma maison sous terre*.

Toutefois, pour activer le caractère performatif du langage, l'autoénonciation delaumienne doit être reconnue comme telle. Le *je* ne peut se concrétiser que s'il accomplit véritablement ce qu'il prétend réaliser. En ce sens, le pacte de lecture est une promesse implicite vis-à-vis du lecteur chargé de reconnaître la réussite ou l'échec de l'acte de parole. Même si le personnage de fiction et la narratrice jouent bien leur rôle, il revient également à l'auteure de prendre en charge la sincérité et l'authenticité du récit.

Qu'elle le fasse sciemment ou non, l'auteure agira en tant que médiatrice entre la diffusion et la réception de ses œuvres. C'est pourquoi elle explique sa démarche dans les nombreuses communications à la télévision, sur le web, dans les colloques et même dans des monographies. Deux ouvrages servent spécialement d'intermédiaires entre l'auteur et le lecteur : *S'écrire mode d'emploi* et *La règle du je. Autofiction : un essai*. Nous y apprenons son positionnement par rapport au littéraire, mais aussi sa manière d'appréhender le langage et ultimement, de le faire advenir. Contrairement à ce que ces deux titres annoncent, le « mode d'emploi » et la « règle » ne sont pas des prescriptions, mais plutôt des démonstrations. Ils visent avant tout la reconnaissance d'une subjectivité avérée, de ce *je* qu'elle fait advenir dans son œuvre et dans sa vie. Delaume explique cette posture durant une entrevue avec la spécialiste du roman français de l'extrême contemporain, Barbara Havercroft :

L'autofiction est bien une de ces « pratiques réfléchies et volontaires » dont parlait Foucault, pratiques « par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style ». (Delaume, 2012, para.5)

C'est évidemment sa capacité à « faire de sa vie une œuvre » qui retient notre attention puisque c'est là que le geste devient performance. L'énonciation autofictionnelle s'accomplit véritablement lorsque les trois figures, l'auteur, le narrateur et le personnage, endossent le projet d'écriture, et s'il y a, en fin de compte transformation du sujet parlant. Ainsi, l'acte de parole ne se concrétise que si les expérimentations du personnage de fiction, la transmutation linguistique de la narratrice et la médiation de l'auteure fonctionnent à l'unisson. Considérant la pluralité des expériences mises en scène par l'autofiction, il faudrait donc considérer les multiples strates qui permettent de faire advenir un je singulier et changeant.

2.3 Expérimentations génériques et formelles

Si la multiplication de l'identité nous oblige à adopter une lecture plus adaptée à l'œuvre delaumienne et à son mode d'énonciation, il nous faut avouer que la forme même que revêtent ses récits exige un changement de posture. Nous envisagerons donc de révéler comment nous pouvons étudier des romans dont la forme nous est méconnue ou qui relèvent de catégories paralittéraires que nous avons crues éteintes. Il s'agira de montrer comment l'identité delaumienne investit chaque forme de sa subjectivité et comment, ce faisant, elle se transforme à son tour tout en modifiant le rapport que le lecteur entretient avec l'œuvre. Nous montrerons finalement comment la porosité de la frontière entre le factuel et le fictionnel engendre des points de jonction entre les romans à l'étude sans pour autant trancher sur la manière d'interpréter le récit, entendu que les modalités formelles de l'écriture delaumienne requièrent une fois de plus une lecture qui tienne compte d'une multiplicité de points de vue.

2.3.1 Hybridité

Bien que les récits autofictionnels soient déjà, à la base, des textes hybrides compte tenu de l'indétermination liée au genre, la démarche expérimentale de l'auteure amplifie le phénomène, tant au niveau générique que formel. C'est que, conformément au mandat qu'elle s'est donné en fondant la collection « Extraction », Delaume s'emploie à offrir un espace éditorial pour les formes singulières alliant poésie, littérature et théorie. Ce n'est pas sans raison qu'elle s'associe aux éditions Joca Seria qui soutiennent, depuis leur création en 1991, l'art et la littérature. En fait, cette collaboration part du constat qu'il n'existe actuellement en France aucune plateforme pour les praticiens de la littérature qui explorent les potentialités de la langue. Elle serait donc, en ce sens, l'une des responsables de la recrudescence de l'autofiction des dernières années. Évidemment, si son engagement auprès des auteurs contemporains français élargit le champ de

l'exploration littéraire, il lui donne également une meilleure visibilité sur le marché. Il faut reconnaître que les romans de Delaume s'inscrivent principalement dans la marge, dans un territoire peu exploré qui chevauche le populaire et le littéraire.

En effet, plusieurs des romans de Delaume pourraient aisément être associés à de la paralittérature. Pour en nommer quelques-uns, mentionnons *Certainement pas*, un roman à clefs inspiré du jeu *Clue*³³, *La dernière fille avant la guerre*, une *fanfiction*³⁴ autour du groupe rock français *Indochine*, mais aussi *La nuit je suis Buffy Summers* qui est après tout un *Livre dont vous êtes le Héros*. Autant d'œuvres qui apparaissent de prime abord fortement liés à la culture populaire par le biais de jeux, de musique et de séries télévisées que l'on associe généralement à un jeune public avide de divertissement. S'ils utilisent l'apparat de la littérature de genre, ces romans n'en possèdent toutefois pas les attributs. D'une part, leur tirage reste modeste malgré la notoriété de l'auteure. D'autre part, leur lecture ne saurait convenir à tous puisqu'elle exige un grand engagement de la part du lecteur. En outre, l'appartenance à une forme ou à un genre ne saurait constituer un horizon d'attente à la lecture de ces œuvres dans la mesure où l'auteure s'amuse à en mélanger les codes.

Le roman *Dans ma maison sous terre* est un exemple flagrant de l'hybridité qui affecte l'œuvre delaumienne. Il regroupe une panoplie de formes hétéroclites qui vont de la chronique nécrologique au témoignage en passant par le récit de vie, le scénario, le dialogue, la poésie lyrique, la correspondance et l'aphorisme. Loin de simplement reproduire leurs modalités spécifiques, Delaume les investit de l'intérieur en les gratifiant d'une forme inédite. Prenons une forme conventionnelle, disons le dialogue avec les morts, lequel s'inscrit dans une longue tradition littéraire datant de plusieurs siècles. Les écrivains usent habituellement de ce type de récit pour régler une querelle

³³ Le jeu de société dans lequel les joueurs sont amenés à démasquer l'identité du meurtrier, l'arme du crime et la pièce dans laquelle le meurtre a été perpétré.

³⁴ La *fanfiction* ou *fan fic* est un récit écrit par un admirateur qui désire prolonger ou transformer l'univers fictionnel qu'il affectionne. Il peut s'agir d'un livre, d'une série télévisée, d'un film, d'un jeu vidéo, d'une bande dessinée, bref, tout ce qui comporte une trame narrative et qui rencontre un grand intérêt par le public.

insoluble au sein d'un champ d'études. Ils convoquent alors des personnages illustres afin de défendre leurs idées. Delaume s'immisce donc dans ce genre protéiforme en lui donnant un souffle des plus contemporains. En arpentant les allées du cimetière, l'héroïne entre en contact avec des entités qui lui racontent leur histoire : « Ce cimetière appartient à une zone inconnue, [nous dit Théophile] vous l'ignorez encore mais il sait être spécial. On y croise des fantômes présents passés futurs. » (Delaume, 2009, p.23) Déjà à ce point, nous sommes quelque peu déstabilisés par cette dysfonction dans le temps qui nous permet même de dialoguer avec les morts à venir. Aussi, au lieu de convoquer des personnages célèbres, ce sont des gens communs, en marge de la société, qui sont appelés à défendre les idées de Delaume. Il y a Clotilde, le double de Delaume, une écrivaine féministe suicidée ; Marguerite, une lesbienne emportée par le cancer; Tom, un jeune garçon emporté lors d'une noyade et Mérédith, une orpheline submergée par le chagrin. Autant de personnages aux destins tragiques censés partager leur expérience de la mort. Mais ce qui étonne plus encore, c'est que puisque Chloé Delaume signe à la toute fin sa lettre de condoléances à Nathalie Dalain, elle est donc elle-même un fantôme de cet étrange récit. Ainsi, même si *Dans ma maison sous terre* reprend la forme du dialogue avec les morts, il s'en éloigne clairement par le caractère commun et désespéré des personnages impliqués et bien sûr par le trouble qui affecte ce cimetière très spécial.

À l'origine, le projet d'écriture de ce roman repose sur l'idée selon laquelle « quand on meurt on se change en musique, une musique juste à soi qui s'en va discrètement gonfler le chœur des morts ». (Delaume, 2009, p.104) Les récits de soi des défunts ne nous parviennent pas sous la forme d'un dialogue, mais plutôt sous la forme d'un chant ou d'une musique qui résonne entre les pierres tombales. Ces récits s'accompagnent de pistes sonores³⁵ accessibles sur le site web de l'auteure et sur le site de la collection « Fiction & Cie » aux éditions du Seuil. Nous pouvons y entendre des arrangements alliant piano, violoncelle, bruitage et voix qui répondent en écho au texte. Delaume explique sur son site : « à chaque personnage sa pièce, extension musicale de sa version

³⁵ Composées par Aurélie Sfez et Chloé Delaume.

papier³⁶ », laissant sous-entendre que les pistes sonores et le roman seraient le prolongement d'un même récit. Nous y voyons bien plus un dialogue implicite, non pas entre deux individus, mais entre deux formes de langage ayant leur propre code. Nous pourrions par exemple nous demander si la musique accompagne le texte, si elle n'est que symbolique ou si elle participe au réseau de sens du roman. Nous découvririons alors que les plages musicales influencent notre lecture et, plus encore, notre perception des personnages. En effet, nous ressentons, dans le changement de tonalité et dans les notes choisies, la personnalité de chacun de telle sorte que nous identifions aisément l'atmosphère lourde et discordante au désespoir de Clotilde, alors que l'ambiance légère et fluide se marie bien à la juvénilité de Tom. Une fois de plus, Delaume parvient à modifier l'écriture autofictionnelle en y joignant un dispositif hybride mis à l'écart par la plupart des auteurs. Elle participe ainsi au renouvellement d'une forme ancestrale tout en ouvrant la voie aux expérimentations narratives.

Il ne faut toutefois pas croire qu'elle délaisse pour autant la littérature savante puisqu'elle accorde une attention toute particulière à des formes langagières jugées plus *sérieuses*. Nous sommes saisis notamment par cette définition qui apparaît dans *Une femme avec personne dedans*, placée en retrait comme une entrée de dictionnaire : « Le *Petit Robert* dit : *Responsabilité, obligation de réparer une faute*, Le *Petit Robert* ajoute : *Faute, le fait de manquer, d'être en moins.* » (Delaume, 2012, p.15) Ce n'est certes pas la forme qui nous surprend, mais bien la manière dont elle est exploitée. En effet, le dictionnaire est en quelque sorte personnifié par « le *Petit Robert* » qui dicte ce à quoi réfèrent les mots. L'imitation est donc plus ou moins réussie dans la mesure où la forme imitée est transformée par l'emploi qu'en fait Delaume. Voilà qui rejoint l'analyse de Glowinski selon laquelle « la mimésis formelle ne se fonde [...] jamais sur une assimilation totale ou sur un transfert complet des principes structurels d'un mode d'expression dans un autre. » (Glowinski, 1992, p.235) Nous pouvons évidemment vérifier la conformité des codes et des moyens d'expression de la forme imitée, mais le

³⁶ Chloé Delaume, « Chantiers sonores », [en ligne], Paris, <http://www.chloedelaume.net/>, consulté le 10 février 2012.

véritable intérêt est dans la différence. Il importe donc de discerner ce que cette forme singulière dit de nouveau sur le sujet abordé.

Nous croyons que l'entrée de dictionnaire dépasse la simple fonction métalinguistique et qu'elle apparaît plutôt pour figurer la norme. Du moins, la définition sert d'abord à expliciter ce à quoi réfère le mot précisément. Certaines fois, nous avons droit à toutes les acceptations d'un même mot. D'autres fois, ce sont toutes les déclinaisons lexicales qui y passent. *Dans ma maison sous terre* évoque neuf variations du terme *étrangère* en spécifiant chaque fois comment l'héroïne se nourrit de ce nouveau qualificatif. Par exemple, à «*qui n'appartient pas ou est considéré comme n'appartenant pas à un groupe (familial, social)*», elle conclut qu'elle peut ainsi «*toujours se soustraire à la justice des hommes*». (Delaume, 2009, p.10) En s'appropriant les définitions, Delaume engendre un écart face à la norme : voilà ce que la langue dit et voici ce que je fais de ma parole. Ce faisant, elle entre dans un processus de renouvellement de la langue tout en s'attachant au sens strict des mots. La définition ne permettrait donc pas tant de décrire une réalité figée et immuable que de la modifier.

Par ailleurs, nous avons observé, à la lecture des romans de notre corpus, une certaine récurrence dans les citations d'auteurs. Nous nous sommes alors demandé à quoi pouvaient bien servir ces incursions, relevant habituellement de l'argumentaire, dans une énonciation romanesque. Contre toutes attentes, Delaume n'a pas recours à ces citations pour illustrer un point ou pour appuyer un argument, mais bien pour afficher une parenté d'idées. Pourquoi, en effet, invoquer Roland Barthes, Alfred Jarry, J.L. Borges, Antonin Artaud, si ce n'est pour créer un réseau d'appartenance à une même communauté interprétative ? Ayant tous un rapport particulier au réel, ces auteurs peuvent très certainement conforter les propos déroutants de Delaume. De la même manière, les spécialistes de la psychanalyse (Lacan), du féminisme (Butler et Wittig) et de la philosophie (Foucault) ont tous un regard différent sur le monde, qui conforte son idéologie marginale. En fait, en y regardant de plus près, les citations d'auteurs ressemblent bien plus à des exergues. Elles sont isolées, parfois même dans une page ou

un chapitre. Elles ne sont pas essentielles à la compréhension de l'œuvre, mais elles en résument parfaitement le propos. À titre d'exemple, le chapitre 11 d'*Une femme avec personne dedans* en étonnerait plus d'un. Non seulement il rompt avec la narration, mais il a recours à une série de citations théoriques, voire académiques, qui nous extraient momentanément de la fiction. Pris isolément, ce chapitre n'aurait aucun sens. Il ne serait qu'un assemblage de citations « Sans teint », comme le confirme le sous-titre, alors qu'au centre du roman, il permet de résumer le sens, l'esprit et la portée de ce que Delaume tente de faire ressentir au lecteur par le biais de la fiction : « Av [oir] le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourriglumpies de variantes infinies » (Delaume, 2012, p.87), n'est-ce pas l'aspiration fondamentale de l'écrivaine, narratrice et héroïne ? Une fois de plus, la mimésis formelle opère chez Delaume par un réinvestissement des formes revisitées par un désir d'innovation ou, du moins, d'exploration de ce que la langue a à offrir. Les définitions et les citations d'auteurs connus seraient donc une façon de s'inscrire dans le littéraire alors que la juxtaposition de formes narratives et l'utilisation d'autres médias permettraient de s'en éloigner. Nous sommes ainsi en mesure d'affirmer que les récits d'autofiction expérimentale de Delaume se situent dans la marge entre la littérature et la paralittérature et que, ce faisant, ils donnent lieu à des œuvres inévitablement hybrides que nous ne pouvons évaluer qu'en adoptant de multiples perspectives.

2.3.2 Déconstruction

Si le caractère hybride de l'écriture delaumienne nous oblige à revoir notre approche interprétative, nous ne pouvons passer sous silence la tendance généralisée qu'a l'auteure de déconstruire tout ce qu'elle touche. Bien que Delaume nie que la déconstruction participe expressément au projet autofictionnel, nous voyons au contraire l'aspect expérimental se manifester avec autant plus de force. Mettons d'abord en relief

la propension de l'auteure à user de la langue comme d'un matériau malléable qu'elle prend immensément plaisir à travailler :

Les contraintes me stimulent. [avoue-t-elle] Mais raconter des histoires, ça ne m'intéresse pas tellement. Ce qui m'excite, c'est l'architecture du livre, et le jeu sur les registres de langue, l'usage de mots si oubliés qu'à force de ne pas être utilisés ils vont mourir, et surtout le tricot syntaxique, la composition rythmique, son chant, sa musique, les harmonies imitatives et suggestives portées par les assonances et les allitérations. (Delaume, 2012, para.14)

Aussi bien dire que l'écriture delaumienne présuppose une déconstruction formelle et même sensorielle de la matière traitée : mots, sons, syntaxes. Il n'est sans doute pas innocent que ce qui motive le travail de l'auteure soit l'architecture, la composition et le tricot, autant de manipulations qui impliquent une altération dans la structure du matériau. La manipulation la plus flagrante chez Delaume est la déconstruction du récit en d'innombrables chapitres. En effet, *Une femme avec personne dedans* comporte vingt chapitres plus ou moins reliés. *Dans ma maison sous terre* se décline en trente-huit chapitres hétéroclites alors que *La nuit je suis Buffy Summers* se compose de cinquante-neuf fragments discontinus. Certains de ces chapitres ne tiennent que sur une seule ligne alors que d'autres se déploient sur plusieurs dizaines de pages. Si bien que l'on voit nettement une fracture entre les blocs de texte et ces espaces pratiquement vides où il n'y a que quelques mots. Il est évident que les syntagmes isolés prennent alors une tout autre valeur.

Prenons en exemple le chapitre de *Dans ma maison sous terre* intitulé « Rappel » dans lequel nous pouvons lire « ceci est une tentative de meurtre / je répète / ceci est une tentative de meurtre » (Delaume, 2009, p.65) D'emblée, la mise en page capte l'attention : une page blanche au centre de laquelle sont disposées trois segments espacés par des interlignes. Nous sommes ensuite frappés par le caractère impératif de l'énoncé auquel s'ajoute la réitération du segment « ceci est une tentative de meurtre ». Autant de stratégies mises de l'avant pour rappeler le véritable enjeu de ce roman : tuer sa grand-mère avec un livre de vengeance. Or nous nous apercevons au fil des chapitres que

chaque fantôme révèle non seulement sa propre histoire, mais également une partie enfouie de Chloé Delaume. À sa façon, Clotilde interroge la place de la littérature dans les médias numériques tout en faisant résonner une corde sensible chez l'héroïne : « elle tenait simplement à ce que toujours son corps reste sous son propre contrôle. Comme tout le reste ». (Delaume, 2009, p.32) De la même manière, Delaume réalise qu'elle reste insensible aux malheurs des autres en côtoyant Mérédith P. Ainsi peut-on dire qu'elle reconstruit son identité à partir de fragments de ce que les autres lui renvoient d'elle-même ? Cependant, au lieu d'accomplir son acte de vengeance, elle en vient plutôt à constater l'impuissance du langage sur le réel. Ce livre ne peut manifestement pas tuer ; toute *tentative* de vengeance est futile. Delaume enterre donc Nathalie Dalain, l'identité qu'elle répudie depuis plusieurs années. Elle adresse alors en guise d'épilogue une lettre de condoléances aux membres de sa famille « comme ça les choses seront claires » (Delaume, 2009, p.205) Le pacte est sauf : elle a respecté son engagement vis-à-vis du lecteur et de Théophile.

Si l'écriture delaumienne est fragmentée, voire éclatée, c'est qu'elle répond simultanément aux nécessités du fictionnel et du factuel. Considérer la séquence des événements comme ils se sont réellement produits tout en reconnaissant la feintise autofictionnelle ne peut manquer d'avoir des conséquences tangibles. Voilà pourquoi même lorsqu'elle reste minimale, l'intrigue est invariablement déconstruite ne serait-ce que sur le plan spatiotemporel. Comme l'auteure avoue accorder une attention toute particulière à l'*architecture du livre*, nous concevons facilement que la narration non linéaire soit privilégiée. Ce qui nous intéresse davantage, c'est le mouvement inverse, à savoir la reconstruction inéluctable des faits vécus avant la mise en récit. Deux passages d'*Une femme avec personne dedans* révèlent l'artifice autofictionnel. Le premier affirme la primauté du souvenir sur l'invention : « je ne peux pas prier alors je me raccroche alors je me rappelle, aussi je me souviens ». (Delaume, 2012, p.32) Le deuxième souligne le caractère paradoxal d'une telle démarche : « décrire, pour insister, préciser ce qui se joue. Sauf que. Reconstruction. Puisque. Nulle conscience sur le coup que les faits font événements ». (Delaume, 2012, p.91) Or ces deux extraits exposent la dynamique

inhérente à l'autofiction expérimentale : déconstruire l'expérience d'une identité morcelée pour mieux reconstruire le récit d'une identité multiple.

Une femme avec personne dedans a ceci de particulier qu'il nous place devant de multiples perspectives *équidistantes*, comme si l'histoire était déjà écrite et qu'en même temps, elle restait encore et toujours à écrire. Les épisodes de cartomancie et de divination suggèrent qu'il y aurait, à tout le moins, une trame préexistante à la narration. Même si l'Apocalypse est annoncée par l'Ange, attendue et souhaitée par l'héroïne et réitérée au chapitre 14 de façon on ne peut plus claire³⁷, elle ne résiste pas au travail de l'écriture. C'est dire que cette histoire millénaire déjà écrite, lue et relue par des centaines de générations peut toujours être réécrite et c'est ce que fait Delaume avec ce roman. « L'Apocalypse n'est rien face au renouvellement, la subjectivité peut modifier le réel, imposez les pourtours de votre identité, celle que voudraient dissoudre les fictions collectives imposées quotidiennes : c'est la fin des Temps. » (Delaume, 2012, pp.139-140) En fait, ce livre est une remise en question de la démarche autofictionnelle poursuivie par l'auteure depuis plus d'une décennie. *La fin des temps*, c'est donc l'aboutissement d'un projet maintes fois défendu et l'abandon définitif d'une narration strictement linéaire qui ne répond plus à la démultiplication du je. C'est également une main tendue au lecteur pour l'amener à prendre conscience du transfert qui s'opère à la lecture des récits autofictionnels.

L'incipit est sur ce point assez révélateur puisqu'il nous questionne ouvertement : « *Vous êtes Chloé Delaume ?* » (Delaume, 2012, p.7) Nous comprenons à la phrase suivante que le destinataire est la mère d'une lectrice qui vient de se suicider, mais en fait la question pourrait résumer l'intégralité du roman. Comment en vient-on à être aussi peu présente dans son corps que d'autres puissent vouloir habiter notre identité propre ? Là est le véritable problème que tente de désamorcer Delaume avec ce récit. L'énonciation à la fois prospective et rétrospective semble répondre à cet impératif. « *Écris donc ce que tu as vu, ce qui est, et ce qui doit arriver ensuite* » (Delaume, 2012,

³⁷ « Ceci est le récit de ma propre Apocalypse, il ne faudrait pas l'oublier. » (Delaume, 2012, p.99)

pp.16, 17, 41, 44, 46, 7, 137), lui prescrit l'Ange. Cet énoncé est le leitmotiv de l'œuvre et la preuve incessante de son hybridité temporelle. Alors que le pacte autofictionnel stipulait clairement dans le « tout vu. Rien inventé » que grâce à l'expérience du passé, il est permis de s'inventer, voilà que les règles du jeu changent. L'auteure, narratrice et héroïne se dépouille de ses artifices et cède la place aux lecteurs. Elle les met en scène, questionne leurs motivations et leur enseigne les principes de l'écriture autofictionnelle : « imaginez-vous tous, vos chemins se déploient s'entrecroisent se chevauchent, prenez jouissez-en tous, je vous lègue la formule, quelle vie en ferez-vous? » (Delaume, 2012, p.140) Ce renversement de perspective survient après une décennie d'expérimentations sur la langue, sur l'autoénonciation et sur les frontières de la narrativité. Il ne s'agit donc pas d'une simple inversion des rôles, mais d'un véritable tremplin pour l'écriture autofictionnelle.

Ainsi, la problématique générale de l'autofiction delaumienne, le « qui suis-je » initial, est à son tour problématisé de diverses façons. L'exploration autour de l'identité narrative Chloé Delaume a révélé des variations autour du personnage de fiction qui dépasse la dualité entre le fictionnel et le factuel. Une analyse plus approfondie a démontré que l'identité delaumienne était non seulement affirmée, mais également validée dans le cadre d'une énonciation performative. Nous avons également relevé que l'autofiction expérimentale présentait des modalités spécifiques d'hybridation et de déconstruction identitaire, générique et formelle qui mettaient en péril une lecture strictement factuelle ou fictionnelle. Nous allons donc poursuivre notre étude en analysant *La nuit je suis Buffy Summers*, une œuvre sur laquelle nous avons peu insisté jusqu'à maintenant parce qu'elle nécessitait davantage d'explications. Nous montrerons alors comment la multiplication des perspectives permet d'accéder à une plus grande part de l'œuvre.

CHAPITRE III

D'UNE LECTURE AMBIVALENTE À UNE LECTURE CUMULATIVE

Si l'autofiction expérimentale revêt des modalités spécifiques chez Chloé Delaume, c'est que la posture littéraire de l'auteure s'accompagne d'une écriture basée sur le décentrement du texte. En fait, l'expérimentation porte surtout sur l'aspect formel de la narrativité notamment sur le décroisement du récit et sur l'éclatement des frontières textuelles. Alors que le chapitre précédent définissait les œuvres à l'étude, celui-ci observera plutôt comment le roman delaumien traverse les frontières du récit et comment il participe à la création d'un espace potentiel. Nous observerons d'abord de quelles manières Delaume détourne les mondes fictionnels au profit de son propre univers en analysant de plus près *La nuit je suis Buffy Summers*. Puis, nous étudierons, par l'intermédiaire des théories de Goffman, la modalisation des récits antérieurs et leur transformation subséquente. Nous nous intéresserons finalement aux relations transfictionnelles qui unissent l'ensemble du corpus entendu qu'il s'agit de sortir du discours convenu sur le récit autofictionnel pour donner le pas à une analyse qui tienne compte de la mouvance du texte et des fenêtres qu'il ouvre sur lui-même.

3.1 Détournement

Nous avons déjà observé que l'autofiction expérimentale joue sur le décentrement du sujet, il serait donc inconsideré de laisser en plan ses effets sur le texte. D'autant que l'autoréflexivité propre à tous récits de soi crée un jeu de miroirs des plus intéressants. En fait, les textes à l'étude tourneraient probablement sur eux-mêmes s'ils n'étaient accompagnés de lignes de fuite vers d'autres récits intégrés de près ou de loin à la trame

delaumienne. Mais alors même que les intertextes ouvrent des portes vers d'autres récits, ils se déploient également vers l'intérieur, vers une lecture plus approfondie, plus sensible aussi à l'expérience narrative du lecteur. Toutefois, pour éviter de faire le strict relevé de références intertextuelles, nous allons concentrer notre analyse sur deux réseaux intertextuels qui agissent en amont et en aval de l'univers delaumien. Il est aussi préférable de spécifier tout de suite que nous considérons, à la suite de Sophie Rabau, qu'« il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas. » (2002, p.65) En ce sens, nous n'entendons aucunement présenter les sources d'influence de l'auteure, ni même pointer du doigt les *topoi* les plus récurrents, mais bien montrer comment certains d'entre eux circulent à travers le récit de *La nuit je suis Buffy Summers* en laissant à leur suite ce que Riffaterre appelle les « traces intertextuelles³⁸ ».

3.1.1 Intertexte littéraire : *Alice au pays des merveilles*

Ce premier intertexte appartient à la littérature anglaise du XIXe siècle, mais a tellement été revisité dans les romans, au cinéma, à la télévision, et en bandes dessinées, que personne ne s'étonnera de le voir apparaître dans la littérature contemporaine française. *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* jouissent d'une renommée sans pareille. Si sa notoriété en fait l'hypotexte de choix, nous pouvons toujours nous demander comment il s'inscrit dans l'univers delaumien. D'emblée, nous constatons que les références à l'univers de Lewis Carroll sont assez explicites pour être aisément repérées. Le chat Chester et le Chapelier sont en effet suffisamment connus pour être identifiés par un lecteur moyen. Les traces intertextuelles n'ont pas besoin d'être nombreuses pour mériter notre attention ; il suffit qu'elles ouvrent des lignes de faille vers d'autres récits. Cet intertexte acquiert une dimension réflexive qui dépasse la simple allusion puisqu'il est un véritable leitmotiv dans l'œuvre de l'auteure. Nous verrons donc comment cet

³⁸ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, pp.4-18.

univers opère à la fois une force d'attraction et de déterritorialisation sur l'imaginaire delaumien.

L'espace labyrinthique

Le lieu dans lequel Chloé Delaume convie le lecteur dans *La nuit je suis Buffy Summers* ne possède aucun contour défini : il est fait de zones d'ombres et d'indéterminations que le lecteur doit franchir avec précaution. S'aventurer sans réfléchir ne saurait qu'engendrer sa perte autant sur le plan de la lecture que sur le plan de la ludicité. Il est évidemment préférable de se figurer l'espace fictionnel avant de choisir la stratégie interprétative qui prévaut. À ceux qui y sont familiers, nul besoin de dire que les livres-jeux sont un véritable enchevêtrement de passages et d'impasses. Ce type de récit se caractérise d'abord et avant tout par sa lecture interactive. À la manière d'un jeu de rôle, le lecteur incarne le personnage principal de l'histoire. Il est appelé à se nommer et à décider de sa constitution physique et mentale³⁹. Avant même d'entamer la lecture de ce livre inhabituel, il faut abandonner l'idée de linéarité chère au roman réaliste pour investir les paradigmes de la contemporanéité : l'éclatement et la déconstruction. Le texte en soi est constitué de cinquante-neuf fragments numérotés que le lecteur parcourt au gré de ses choix et du hasard. Il n'est toutefois pas lancé en terrain inconnu sans quelques considérations. Le récit s'ouvre donc sur le « Prologue » qui n'est ni plus ni moins que la mise en intrigue de la fiction. Il entre *in media res* par le biais d'un narrateur omniscient qui l'entraîne dans un univers mi-réaliste, mi-fantaisiste. Vient ensuite deux incontournables des récits interactifs : le « Dictacticiel » et la « Fiche de personnage ». Le *didacticiel* se présente comme un manuel d'instructions destiné à expliquer le pacte de lecture : « *La nuit je suis Buffy Summers* : à toute action sa conséquence, ses avancées labyrinthiques, ses paragraphes numérotés. Une autofiction

³⁹ Il doit alors répartir quinze points entre la salubrité mentale, qui est en fait le degré d'aliénation du personnage, et l'habitation corporelle, qui représente les capacités physiques du héros.

collective, caillouteuse est l'interaction, le crayon y est imposé et les jets de dés hasardeux. » (Delaume, 2007, p.11) C'est également l'espace de la mise en garde contre les tricheries et l'annonce des règles du jeu autofictionnel. La fiche de personnage, quant à elle, répond aux impératifs du jeu de rôle, qui implique inévitablement la création du personnage que le lecteur incarnera dans le cadre du récit. Il lui faut ici prendre nom et décider de sa constitution en distribuant quinze points entre la capacité physique et la force mentale. Il est alors invité à investir concrètement ces quelques pages : « inscrivez, gommez ou biffez, réécrivez. » (Delaume, 2007, p.13) De cette manière, nous sommes appelés à habiter l'espace fictionnel par le biais de l'héroïne et l'espace factuel grâce aux marques que nous laissons dans l'objet-livre.

Après quinze pages d'explications et d'introduction, le lecteur est finalement appelé à décider de la suite des événements. Bien que le livre-jeu se déploie sur de nombreux segments, le lecteur ne pourra tous les explorer que par de multiples lectures ; l'enjeu d'un tel livre n'est pas tant de passer en revue tous les segments narratifs que d'explorer leurs potentialités. Nous pouvons tout de même souligner que parmi les douze fins possibles⁴⁰, il est difficile de reconnaître celle qui prédomine. Certaines peuvent facilement être écartées parce qu'elles entraînent un retour à la case départ alors que d'autres mettent simplement un terme au récit. Pour parcourir ce dédale narratif, il faut donc retrouver le fil de la narration qui traverse le roman. Or le livre-jeu est truffé d'obstacles et de fausses pistes qui préfigurent un espace indubitablement labyrinthique. Bon nombre d'alternatives sont déterminées par un coup de dés que le lecteur brasse virtuellement en choisissant une page à l'aveuglette⁴¹. C'est le cas notamment des quelques combats auxquels il doit faire face. En plus d'influencer la santé physique et mentale de l'héroïne, ces affrontements permettent d'acquérir une aide non négligeable dans l'exploration de l'univers delaumien. Des items de jeu peuvent ainsi être dénichés pour garantir notre succès. Le blouson et le jeans serviront de camouflage, la clé ouvrira

⁴⁰ Identifiés par le mot «FIN» sur le plan en *Annexe*.

⁴¹ Chaque page comporte dans le coin inférieur droit deux dés avec un lancé différent. (voir Appendices, *Figure 1*)

l'accès à la frontière du récit alors que la hache facilitera de loin les combats. Si ces présents semblent dotés d'une aura bienfaitrice, certains sont une main tendue au lecteur pour mieux le piéger. La clé par exemple ne lui est offerte que pour le conduire sur la frontière obscure où s'affronte le fictionnel et le factuel.

Si toutefois sa *salubrité mentale* et son *habitation corporelle* n'étaient pas suffisamment élevées pour assurer sa survie, le lecteur devra alors reprendre sa lecture depuis le début, et ce, jusqu'à ce qu'il trouve son chemin à travers les impasses du récit. Comme la lecture de *La nuit je suis Buffy Summers* est des plus périlleuses, il lui faut adopter une stratégie interprétative qui tienne compte des multiples lectures possibles. Lorsque le lecteur est renvoyé au début de l'intrigue, il ne repart pas véritablement à zéro. Chaque lecture subséquente est toujours légèrement décalée par rapport à la précédente puisque le lecteur dispose d'informations qu'il n'avait pas auparavant. Ce faisant, nous voyons une fois de plus se profiler la spirale herméneutique qui traverse et travaille le récit delaumien, d'autant qu'il existe quelques pistes de lecture pour le guider dans tout ce dédale, notamment le mystérieux « pour se sauver soi-même il faut sauver le monde, mais lequel, oui, lequel. On ne connaît que le prix. » (Delaume, 2007, p.45) Dans la mesure où l'étude du livre-jeu est plutôt inhabituelle en littérature, nous nous attarderons un instant à son fonctionnement interne et aux modalités structurales qu'il mobilise.

Observons plus en détail la structure endonarrative de ce livre. D'emblée nous constatons, en examinant le plan-séquence illustré en *Annexe*, que le récit se présente sous la forme d'un arbre à embranchement dont les différentes voies mènent pratiquement toutes à des culs-de-sac. Nous remarquons également la présence de carrefours décisionnels là où les nœuds se divisent en deux ou trois branches. Généralement, les embranchements triples sont le lieu d'une exploration du territoire ou d'une collecte d'informations alors que les fourches ont un impact plus important sur l'interprétation du récit. Ces derniers concernent une prise de position radicale notamment sur l'identité du héros et sur le point de vue à adopter sur le récit. Il faut toutefois se replacer dans le contexte de la lecture pour percevoir l'angoisse et la

confusion suscitées par cette déambulation⁴². Le joueur⁴³ entre dans le jeu en ne sachant pas où il est ni qui il est. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il est dans un espace inconnu et hostile : « le couloir est sombre, infini. Les néons sont à l'agonie » (Delaume, 2007, p.16), « au plafond des sangsues rampent vers vous par centaines ». (Delaume, 2007, p.17) Certaines portes s'ouvrent et se referment : il est parfois possible de revenir en arrière vers les carrefours (la bibliothèque, le préfectorat), mais la plupart du temps, toute retraite est coupée et il ne lui reste plus qu'à foncer droit dans le piège. Le lecteur est invité à errer dans un labyrinthe narratif sur un étrange territoire situé entre réalité et fiction. Nous croyons que c'est en suivant la piste de l'autofiction qu'il trouvera une issue, laquelle, si elle n'est pas physique, sera du moins interprétative.

Malgré la forme indubitablement dédaléenne du livre-jeu, l'imaginaire convoqué dans *La nuit je suis Buffy Summers* ne renvoie que très subtilement à la figure du labyrinthe. Il faut pour cela prêter attention à des apparitions quasi anecdotiques issues de l'univers d'*Alice au pays des merveilles*. Au détour d'une allée apparaissent alors des personnages familiers : « vous n'avez jamais entendu parler des souterrains, sourit dans un cyprès le chat de Chester. Il suffit de connaître les tombes à actionner, elles donnent sur des passages qui sont loin d'être secrets » (Delaume, 2007, p.94), suivi de près par un autre figurant «vous errez labyrinthe jusqu'à entendre crissant le rire du Chapelier. » (Delaume, 2007, p.97) Or ces deux personnages fantomatiques sont les seuls à convoquer l'espace labyrinthique dans le cadre du récit. De telle sorte que l'univers de Carroll et celui de Delaume sont imperceptiblement reliés, comme s'il existait une passerelle herméneutique entre ces deux mondes fictionnels. Richard Saint-Gelais tente d'expliquer ce phénomène dans son ouvrage intitulé *Fictions transfuges* :

Dans les faits, les lecteurs traceront plutôt autour de chaque œuvre une frontière interdisant ce genre de contacts. [...] Pourtant, les lecteurs ne

⁴² Évidemment, les première et deuxième versions du plan-séquence étaient beaucoup plus confuses et dispersées. Elles évoquaient davantage l'espace labyrinthique convoqué par le récit. Malgré tout, nous avons conservé le plan simplifié puisqu'il se révèle plus efficace pour l'analyse du récit.

⁴³ Nous croisons volontairement les perspectives du jeu et de la lecture puisqu'elles sont, à notre avis, intimement liées à l'expérience narrative et esthétique du livre-jeu.

tiennent pas les sphères fictionnelles pour closes : la plupart, suivant le principe d'écart minimal de Ryan, jugeront que nombre de romans se situent dans un cadre encyclopédique commun où la géographie, l'histoire et quantité de données socioculturelles sont partagées. (Saint-Gelais, 2011, pp.64-65)

Nous pouvons aussi supposer qu'un récit à univers partagé, comme l'est *La nuit je suis Buffy Summers*, permette à certains éléments, disons des personnages, des lieux et des objets, de traverser les frontières qui isolent habituellement chacune de ces fictions. Il semble toutefois qu'un réseau intertextuel doit d'abord être implanté avant de réaliser un tel tour de force, car le lecteur peut refuser la jonction entre ces deux univers. Il faut en outre que le lecteur accepte leur coexistence et qu'il cesse de raisonner selon les lois de son univers de référence. Puisque l'univers de Carroll et celui de Delaume s'inscrivent tous deux sous le régime du fantastique⁴⁴, leur rencontre se conçoit aisément. Il sera toutefois un peu plus difficile au lecteur de délaisser les bases solides de la réalité logique et tangible.

De telles réflexions sont évidemment très fertiles sur le territoire de la transfictionnalité, mais revenons maintenant au labyrinthe et à l'imaginaire qu'il préfigure. Nous y trouverons certainement de quoi détourner l'attention du lecteur. Un problème majeur persiste : comment donc appréhender un récit qui se caractérise par l'éclatement et la dissémination ? Il n'y a plus de chapitres, plus d'ordre, plus de points de repère qui subsiste à l'effritement du texte. Pourtant, le lecteur poursuit sa déambulation entre ces fragments textuels. Il se perd et s'abîme à chercher la voie à suivre et en vient même à oublier qu'il est sur le territoire de la fiction. Il entre dans le personnage qu'il incarne et oublie également l'espace réel qui l'entoure. C'est que cet oubli exerce une sorte de

⁴⁴ Dans les deux cas, nous assistons à l'irruption du surnaturel dans un cadre réaliste. Seulement, l'œuvre de Carroll se rapproche plus d'un fantastique merveilleux alors que l'œuvre de Delaume vacille entre différents degrés de fantastique. Parfois, certains romans tiennent davantage du merveilleux. C'est le cas notamment dans *La vanité des somnambules* où les personnages de fiction sont des êtres à part entière qui habitent le corps des auteurs. D'autres fois, certains romans tendent plus vers le surnaturel. Nous pensons ici à *Dans ma maison sous terre* où l'héroïne s'entretient avec des fantômes passés, présents et futurs. Toutefois, dans la majorité des cas, le lecteur de Delaume hésitera entre une interprétation surnaturelle et une explication logique des événements.

fascination déconcertante sur le sujet. Bertrand Gervais nous aidera à saisir de quoi il en retourne :

Le labyrinthe [...] apparaît comme un lieu de l'oubli, non pas d'un oubli pur et simple, comme une amnésie complète, mais d'un oubli partiel, d'une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, bien qu'impuissante à rétablir les liens qui unissent les tracés entre eux. C'est une pensée qui capte, sans pour autant retenir l'ordre des choses, une pensée désordonnée qui se réinvente sans cesse, car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi. (Gervais, 2007, p.35)

Ainsi, il ne s'agit donc pas d'un oubli qui provoque l'effacement de la mémoire, mais plutôt d'un processus qui oblige le sujet à se réinventer constamment. L'envoutement vient précisément de cet état de la pensée *désarticulée* et *désordonnée* qui se fait et se défait dans un même mouvement. Dans *La nuit je suis Buffy Summers*, le lecteur est immédiatement confronté à l'amnésie du héros puisqu'il la vit de l'intérieur. Les seules informations dont il dispose s'inscrivent dans son corps et dans les expériences qu'il est amené à vivre. En fait, dès l'incipit, il est frappé par un oubli total puisque même « votre corps vous est étranger ». (Delaume, 2007, p.10) Par le biais de choix et de hasards, il s'approprie ce corps et l'emplit d'une identité qui lui est propre. Chaque action construit l'identité du personnage : si le lecteur choisit de rester seul, il sera solitaire, s'il opte pour la fuite, il sera trouillard, etc. Entrer dans l'autofiction en ne sachant pas qui nous sommes, voilà une posture qui ressemble étrangement à celle de l'auteur. Pour « avancer » dans l'histoire, le lecteur doit faire des choix et il doit aussi, à l'occasion, prendre position face à l'ambiguïté réalité/fiction.

Gervais souligne que plus que jamais « nous sommes dans le registre de l'imaginaire. L'auteur [Peyronie] affirme d'ailleurs que le labyrinthe est à imaginer et qu'il agit essentiellement comme un espace de projection : du monde, de soi, de ses peurs et de ses fantasmes. » (Peyronie, cité dans : Gervais, 2008, p.22) Ainsi, nous construisons notre rapport au livre tout autant que notre rapport au monde. Ce faisant, chaque nouvelle lecture témoigne d'une perspective singulière, d'une avenue possible actualisée par la lecture. L'oubli initial sert alors de genèse à l'appropriation d'une identité personnelle,

d'un soi qui agit en amont et en aval du texte. Bertrand Gervais désigne ce type de labyrinthe sous l'appellation de ligne brisée puisqu'elle est constituée « de segments disjoints, d'instant sans continuité ». (Gervais, 2008, p.11) Nous aimerions insister sur un aspect particulier de ce labyrinthe :

Le tracé à ligne brisée engage chaque fois une actualisation singulière. Il n'est pas constitué d'un seul trajet, mais d'une multitude qui demande à se singulariser. Il est une virtualité, un trajet à venir qui ne peut réellement exister qu'une fois mis en situation, puis mis en scène. Il s'inscrit alors dans une situation narrative qui lui assure fonction et signification. (Peyronie, cité dans : Gervais, 2008, p.14)

Ce qui nous amène à considérer l'espace du livre-jeu selon une nouvelle perspective. Puisque l'oubli du héros est d'emblée total et qu'il se dissipe au fil des fragments, ce livre ne peut exister sans lecteur. C'est vrai de tous les livres, mais particulièrement du livre-jeu parce que la situation narrative doit d'abord être construite par le lecteur. Si un texte n'existe toujours que virtuellement et que, seule la lecture actualisera l'une des interprétations possibles, les *Livres dont vous êtes le Héros* exigent, quant à eux, l'engagement physique du lecteur dans l'intrigue. Celui-ci doit prendre des décisions, tourner les pages, brasser les dés et inscrire sa progression sur le texte même. Le lecteur est donc, avant même d'entamer sa lecture, engagé dans la trame narrative. Pourtant, alors même qu'il s'actualise, le trajet singulier du lecteur laisse en filigrane des avenues inexplorées, mais toujours disponibles à une prochaine lecture. Ainsi, nous pourrions dire que même reliés ces fragments laissent des traces sur le tissu narratif comme le ruban d'un film qu'on aurait coupé et recollé en sachant pertinemment que cet espace fracturé révèle d'innombrables possibles. Plus encore, nous croyons que ces failles créent des espaces potentiels d'actualisation et qu'elles constituent en outre l'une des frontières les plus poreuses du récit. Il va de soi que l'autonomie du texte est mise en cause par la présence de ces failles. Le livre-jeu n'est pas un système clos qui se referme sur lui-même. Bien au contraire, il s'ouvre au lecteur, se projette dans un réseau labyrinthique alimenté par les intertextes.

Les clés de lecture

Le lecteur peut très bien terminer sa lecture du livre-jeu sans avoir recours à l'imaginaire du labyrinthe. Il sera sans doute embêté par moments de toujours devoir recommencer le récit sans trop savoir pourquoi et peut-être bien que le plaisir ne sera plus au rendez-vous. Toutefois, il peut difficilement fermer les yeux sur ces « passages [...] loin d'être secrets » dont nous informe le chat de Chester. En effet, en observant la trace laissée par l'intertexte carrollien, il rassemble des indices susceptibles de guider sa lecture. Par exemple, cette phrase à la fin du 21^e segment : « marcher dedans pour tenter l'à travers ». (Delaume, 2007, p.46) Nous pouvons difficilement l'interpréter sans convoquer la suite des aventures d'Alice, *De l'autre côté du miroir*. Cette référence est une invitation à opter pour une lecture fictionnelle, à choisir cette voie plutôt qu'une autre. Si bien que lorsqu'il fera face à un choix déterminant, il saura pertinemment de quoi il retourne. Aussi, nous ne sommes pas étonnés par cette proposition : « peut-être qu'il nous suffit de rétrécir pour passer par le trou de la serrure, dit W. Ça s'est vu. C'est ton rêve après tout, dis-nous, qu'est-ce que t'en penses? » (Delaume, 2007, p.105) Cet épisode est un point critique où il faut prendre position sur la nature du récit. En rejetant l'idée de W., le lecteur optera pour une lecture plus réaliste; il choisira une lecture plus fictionnelle s'il l'accepte. Se pose ensuite une question beaucoup plus décisive que la précédente. Le récit se dénoue par une ingénieuse métalepse qui interroge l'identité du narrateur et le statut même de l'autofiction. « Qui je suis moi qui parle, ça a votre importance. Qui raconte ne change rien à ce qui s'est passé, se passe et se passera. Ici soit. Mais ailleurs. Vous décidez, n'est-ce pas. C'est vous le joueur vaillant embourbé d'aventures. Alors dites-moi, qui suis-je. » (Delaume, 2007, p.109) Il s'agit alors de réfléchir à la relation ambiguë qui relie le héros à l'auteur et de réaliser que la posture du narrateur est un passage obligé pour prendre en charge le je. C'est en outre une façon d'explicitier la posture autofictionnelle en permettant au lecteur de l'expérimenter de l'intérieur.

Prendre en charge l'intertexte carrollien oblige également le lecteur à considérer le passage du temps. Dès le « Didacticiel », la narratrice le met en garde : « tant que la lumière est vous êtes soumise à un malus de 1, en Habitation Corporelle comme un Salubrité Mentale [...] dès que la lune paraît vous bénéficiez d'un bonus de 1 point, en Salubrité Mentale uniquement ». (Delaume, 2007, p.12) Si bien qu'il devrait toujours tenir compte du temps dans sa lecture. Pourtant, alors qu'il tente de se faire un chemin dans le dédale delaumien, il perd invariablement la notion du temps. Les références et les allusions ponctuelles aux aventures d'Alice surviennent pour rappeler au lecteur que tout comme dans le pays des Merveilles, le temps est dérégulé. En lisant, « vous errez labyrinthe jusqu'à entendre crissant le rire du Chapelier » (Delaume, 2007, p.97), il est immédiatement confronté au passage du temps, à l'errance, mais aussi à l'oubli sous-jacent à l'espace labyrinthe. D'ailleurs, à la fin du fragment, seul le mot « pénombre » situe le lecteur dans le temps. Si sa lecture est extensive et qu'il passe rapidement au prochain segment, il oubliera probablement d'ajouter le bonus et passera à côté de cet étrange phénomène. Le même cas se produit lorsqu'il rencontre le chat de Chester et que « la nuit est plus que là ». (Delaume, 2007, p.94) Nous constatons que la *trace intertextuelle* gagne en puissance du moment que le lecteur reconnaît la corrélation entre ces deux fictions. Poussant plus loin le raisonnement, nous pourrions même affirmer que ce sont les personnages de Carroll qui marquent le dérèglement temporel dans *La nuit je suis Buffy Summers*. Sans l'intertexte, cette clé de lecture demeurerait cachée.

Nous pourrions également percevoir derrière l'intertexte carrollien un rapport particulier au langage. Fidèle à son homologue, le chat Chester pose des énigmes, joue avec les mots et se plaît à questionner la logique derrière les figures langagières : « Je suis ce que je suis, mais je ne suis pas ce que je suis. Car si je suis ce que je suis, je ne suis plus ce que je suis » (Delaume, 2007, p.95) Toutefois, il omet que Clotilde, le double fantasmé de Delaume, n'est pas aussi réceptive qu'Alice et qu'elle refuse catégoriquement de se soumettre à ses devinettes. Il est intéressant de rappeler que cet épisode survient alors que le lecteur tente de fuir la narration. Par ce geste et par son refus d'obtempérer à une

loi qui soit autre que la sienne, il conteste l'autorité du récit. Plus encore, il réfute l'idée même de référentialité puisqu'il suppose que les personnages, y compris l'héroïne, puissent quitter la frontière du récit. En fait, le récit de Delaume lui-même suggère cette digression en permettant des interactions entre des personnages de différents mondes fictionnels. Dès lors, qu'est-ce qui empêche ces transfuges de transgresser l'ultime frontière, celle du texte, d'autant que la clôture textuelle est plus diffuse qu'elle n'y paraît, d'une part parce qu'il y a plusieurs fins possibles et que chacune d'entre elles laisse la porte ouverte à une suite : « vous avez gagné la partie mais certainement pas une vraie guerre » (Delaume, 2007, p.115), nous dit la narratrice. Ce faisant, l'idée même de fin devient celle d'une reprise. Dans la mesure où chaque fin est le prélude d'une relecture toujours légèrement décalée par rapport à la dernière, nous voyons lentement s'installer la spirale herméneutique que nous avions pressentie au chapitre précédent. D'autre part, il faut dire que la clôture réelle du texte est indéfinie. En effet, lorsque le lecteur atteint le fond du piège tendu par la narratrice, le décor se fait hésitant : « le sol sableux, la lumière vive, partout du blanc. Ici est la fin des histoires, l'amniotique de tout commencement ». (Delaume, 2007, p.99) Aussi bien dire que la frontière textuelle s'efface complètement pour laisser place à la transfiction. C'est du moins ce que nous pouvons présumer de cette atmosphère qui ressemble étrangement à un réservoir de récits potentiels comme si chaque histoire était déjà présente, ne serait-ce qu'au stade embryonnaire. Tel est le rapport au langage dans lequel le chat Chester et Clotilde entraîne le lecteur lorsqu'il daigne bien les suivre.

Nous aimerions finalement souligner un dernier aspect pouvant servir à décoder *La nuit je suis Buffy Summers*. En fait, un lecteur qui n'en tiendrait pas compte passerait à côté d'un large pan du récit. Il faut pour cela considérer parallèlement les prémisses de l'histoire « parce que le jour vous êtes à l'hôpital psychiatrique de Los Angeles ». (Delaume, 2007, p.12) Une telle entrée en matière annonce déjà le délire et la folie qui suivront. S'il considère que le premier geste que pose l'héroïne est de regarder son reflet et que le récit en soi poursuit une visée autofictionnelle, le lecteur ne peut douter que la clé du récit se trouvera dans une lecture introspective. D'ailleurs, les questions que pose

ce livre sont indissociables du projet de l'auteure à savoir un *qui suis-je* exploré par le biais de l'expérimentation narrative. Pourtant, alors même que nous étudions le déséquilibre mental de l'héroïne, nous sommes saisis par l'imaginaire débordant dont fait preuve cette dernière. Cette histoire de sacrifice, de vampires-philosophes-nihilistes et de personnages désaxés pourrait tout aussi bien être le résultat d'hallucinations que de fabulations. Peut-être est-ce justement parce que, tout comme Alice, le lecteur a franchi les limites de la fiction et qu'il est maintenant dans l'univers des possibles. L'intérêt réside donc plus que jamais dans l'ambivalence interprétative, dans la zone grise que certains appellent ambiguïté et que d'autres qualifient d'indécision.

En somme, les clés de lecture permettent d'ouvrir des portes et d'explorer des segments que nous n'aurions pas explorés autrement. Elles mettent en relief des informations qui seraient passées inaperçues. Si bien que le réseau intertextuel associé à l'univers carrollien se déploie davantage en amont du texte. Passer de l'autre côté du miroir prend un tout autre sens du point de vue de l'écriture autofictionnelle en illustrant le passage de la réalité à la fiction, mais aussi le renversement dans la posture énonciative, du mode passif au mode actif. De telle sorte que *marcher dedans pour tenter l'à travers* est aussi une invitation lancée aux lecteurs d'expérimenter une forme autofictionnelle, de se conter soi-même ou du moins d'opérer des choix pour dessiner les contours de son identité. *La nuit je suis Buffy Summers* a ceci d'intéressant qu'il nous entraîne imperceptiblement vers le fond, vers d'autres niveaux fictionnels, mais aussi vers les frontières de la fiction.

3.1.2 Intertexte extralittéraire : Buffy la tueuse de vampires

Si l'intertexte d'*Alice aux pays des merveilles* se profile subtilement dans le récit, l'immense réseau intertextuel qui associe l'univers de la série télévisée américaine *Buffy the Vampire Slayer* à celui de Chloé Delaume se manifeste véritablement en aval du

texte. Diffusée sur les ondes de WB et d'UPN de 1997 à 2003, cette série a ensuite été traduite et diffusée en France, au Québec et en Belgique à partir de 1998. La série a connu sept saisons, soit cent-quarante-quatre épisodes de quarante minutes. Elle a remporté un tel succès⁴⁵ auprès des adolescents qu'elle est maintenant un incontournable de la culture populaire des années 90. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'elle figure parmi les trames narratives les plus exploitées⁴⁶ par les amateurs de *fanfiction*. L'investissement qui est fait de cette culture extralittéraire ne manque pas de nous intéresser. Nous observerons donc, dans un premier temps, comment s'établit la jonction transfictionnelle entre le roman et la téléserie et, dans un deuxième temps, comment elle sert l'écriture autofictionnelle dans le cadre d'une expérimentation formelle, entendu qu'il s'agit une fois de plus de démontrer comment Delaume s'inscrit dans le cadre d'une pratique prédéfinie avant de s'en distancer.

Des personnages décentrés

Puisque les personnages sont bien souvent les premiers à franchir les limites de la fiction, nous leur accorderons une attention toute particulière. Or il se produit un curieux phénomène dans les romans de Delaume et chez ceux qui osent s'aventurer sur les territoires de la transfictionnalité. Les personnages sont en quelque sorte dupliqués après leur passage dans un autre univers fictionnel. Ils deviennent alors, d'après Pavel, des substituts ou des immigrants selon leur ressemblance relative avec leur identité d'origine :

La différence entre immigrants et substituts dépend de la fidélité de la représentation : alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des

⁴⁵ En effet, la série a captivé entre 3,7 et 5,8 millions de téléspectateurs par saison.

⁴⁶ Nous nous basons ici sur une analyse rapide du site de *fanfiction* le plus populaire. Sur *fanfiction.net*, *Buffy the Vampire Slayer* est la cinquième téléserie la plus utilisée par les amateurs.

mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l'écrivain.
(Pavel, 1988, p.42)

Nous pouvons ainsi reconnaître que la majorité des personnages de *La nuit je suis Buffy Summers* sont des substituts. Nous associons aisément les personnages du roman à leur homologue de la série télévisée : W pour Willow, A pour Anya, Emmy étant l'homonyme d'Amy et RG jouant sans contredit le rôle de Rupert Giles. Pourtant, il ne fait aucun doute que leur correspondance ne se limite qu'à leur stricte initiale et qu'ils n'apparaissent qu'à titre de figurant dans cette histoire dont ils ne sont, à tous les égards, pas les héros. Ils ne prennent aucune décision, ne prennent pas part à l'action ; c'est à se demander comment ils ont pu survivre dans cette histoire. Alors que, de son côté, Clotilde pourrait légitimement être qualifiée d'immigrante. D'une part, parce qu'elle conserve sa personnalité anarchique en déclarant : « laisse-toi écrire n'importe comment si tu veux. Mais moi je ne suivrai plus la moindre des lignes imposées. À partir de maintenant je me désolidarise de cette narration. » (Delaume, 2007, p.47) D'autre part, parce qu'elle conserve une certaine autonomie extratextuelle : Clotilde ne s'intègre pas très bien aux autres personnages, elle erre dans l'histoire et elle a déjà habité d'autres romans. En fait, un lecteur averti reconnaîtra les traits de Clotilde Mélisse, le « double fantasmé » de Chloé Delaume qui apparaît pour la première fois dans *Au commencement était l'adverbe* et qui ne cesse de faire des apparitions⁴⁷ dans les autres opus de l'auteure. Bien plus qu'une immigrante, Clotilde serait l'exemple parfait du transfuge, à savoir un personnage qui abandonne le cadre du roman qui l'a vu naître pour s'aventurer dans d'autres univers fictionnels. Ce faisant, c'est la frontière même du texte qu'elle nie. D'ailleurs, Clotilde conteste effectivement la clôture du texte puisqu'elle entraîne le lecteur à fuir la narration. Or il s'avère qu'elel questionne également l'autorité de l'auteur-narrateur en s'aventurant vers les limites du récit. Il faut même qu'il confirme sa décision à quatre reprises avant d'y parvenir : « quitter cette fiction, c'est ce que je fais. Je suis à la frontière, à son extrême limite ». (Delaume, 2007, p.96) Pourtant, ce

⁴⁷Clotilde apparaît dans *Corpus Simsi* sous la forme d'un avatar, elle se déplacera ensuite dans *Certainement pas*. Sa chronique nécrologique se retrouve finalement entre les pages de *Dans ma maison sous terre*.

qu'il rencontre dans les bas-fonds du récit n'est pas une brèche transfictionnelle, mais plutôt une présence autoritaire et dévastatrice, omnisciente et intemporelle qui le confronte sans détour :

Avez-vous pleinement conscience de toutes les conséquences de votre désertion. Si tous les personnages de fiction mécontents de leur sort quittaient leur livre-mère, qu'adviendrait-il je vous prie de la littérature. Vous ne pouvez pas errer à votre guise. Il y a le règlement, vous l'avez écorné. (Delaume, 2007, pp.99-100)

Cette présence qui n'est nul autre que l'Auteur a beau sévir contre l'écart de conduite des personnages, il n'en demeure pas moins qu'elle contredit tout autant le *règlement* en intervenant dans le récit. En effet, cette incursion ébranle l'édifice fictionnel puisqu'il fracasse les frontières qui séparent les différents niveaux de la fiction. L'étrangeté de cet épisode tient à ce que le niveau extradiegétique se colle à la réalité des personnages pour offrir une réflexion métadiégétique. Les degrés de la fiction s'étirent au point de provoquer l'éclatement de leurs parois : « des briques craquellent la terre de quartz, elles poussent, rapidement et plus haut qu'une cheminée de verre⁴⁸ ». (Delaume, 2007, p.99) Ce mouvement ascendant suggère que cet événement affecte indifféremment tous les niveaux fictionnels. Ce faisant, l'Auteur conteste, à la suite de Clotilde et de l'héroïne que le lecteur incarne, les frontières du récit aussi bien interne qu'externe.

L'avènement de l'héroïne

Or il s'avère qu'un renversement de perspective semblable affecte l'épisode de la télésérie américaine duquel le livre-jeu s'inspire. Internée dans un institut psychiatrique, Buffy remet en question son rôle de tueuse de même que sa perception de la réalité. Ne sachant plus qui elle est, elle ne parvient pas à déterminer son rôle dans la diégèse. Est-elle piégée dans une psychose dans laquelle elle imagine qu'elle est une tueuse de

⁴⁸D'autant qu'en rappelant la figure du miroir, le quartz et le verre renforcent le caractère métalectique de cet épisode déroutant.

vampire mythique ou essaie-t-on de lui faire croire qu'elle n'est au contraire qu'une démente afin de neutraliser son pouvoir ? Tout comme Buffy, le lecteur doute de son identité et de son rôle dans l'histoire. Nous disposons toutefois d'un atout non négligeable : nous savons pertinemment que l'identité autofictionnelle doit être affirmée et performée pour être actualisée. Nous serons donc plus sensibles à toute énonciation performative. D'autant que l'auteure recourt à des stratégies aussi évidentes qu'efficaces pour guider le lecteur dans sa quête identitaire.

La première se présente sous la forme d'un journal intime que le lecteur découvre au gré des segments. Compte tenu de la structure discriminative du livre-jeu, il est possible de n'avoir accès à aucun de ces fragments comme de les découvrir tous les trois. Il s'agit en fait d'extraits du journal intime de la tueuse : le premier fragment ne se trouve qu'au début au segment #7, le deuxième fragment apparaît tout aussi rapidement au segment #31 alors que le troisième fragment se trouve au segment #19. Ces journaux permettent au lecteur d'avoir accès à l'intériorité de la tueuse puisqu'elle est censée se confier dans ces pages. Or celui-ci apprend au premier fragment que l'histoire qu'il lit serait, selon le groupe médical, la fabulation d'une patiente mythomane alors que celle-ci s'en défend : « je sais qui je suis parce que j'ai une mission », soulignant au passage « ils insistent chaque jour, mais moi j'ai toutes mes nuits ». (Delaume, 2007, p.26) La lecture de ce fragment pourrait éventuellement orienter le lecteur vers l'interprétation d'un épisode psychotique, si ce n'est que le deuxième fragment, s'ajoutant au premier ou pris isolément, relie l'identité de la tueuse à celle de la propriétaire du journal intime. Alors même que l'héroïne affirme son identité, elle se remet en question en nous faisant douter de sa parole : « qu'en est-il de ce que je suis, c'est une question secrète qui se pose sur ma nuque ». (Delaume, 2007, p.69) Cette ambivalence identitaire laisse présager une dissociation de soi comme un autre. Notons également le passage qui répond en écho au précédent : « je déteste être le jour parce qu'ils disent bien plus fort, ils disent ce que j'étais et ce que je ne suis pas ». (Delaume, 2007, p.69) Cette fois, le lecteur ne pourra passer outre la récurrence du motif du temps : il comprendra que l'identité du héros change le jour et la nuit. Ses doutes se confirment au troisième fragment. Buffy est bel et

bien l'auteure du journal intime, mais le lecteur ne peut plus compter sur elle parce qu'elle a sombré dans la folie : « je ne suis pas sûre de qui je suis [...] Seul le bruit de leurs ongles qui grattent au pavillon égratigne légèrement le silence intérieur ». (Delaume, 2007, p.43)

Le lecteur n'est pas surpris par l'aliénation mentale de l'héroïne, elle était inscrite avant même le début de la lecture, il n'attendait qu'une confirmation. Ce qui étonne toutefois, c'est ce curieux passage à la fin du dernier journal intime : « je suis Buffy Summers. C'est écrit, semble-t-il, quelque part noir sur blanc : ci-vit Buffy Summers. C'est bien ce que je lis. Si j'ai vraiment des yeux. » (Delaume, 2007, p.44) Le lecteur peut évidemment passer rapidement sur ces quelques lignes, avide de poursuivre l'histoire ou de courir à sa perte. Mais en les considérant attentivement, il constatera leur étrangeté. D'abord, il remarquera une fois de plus l'affirmation de soi « je suis », suivie d'une incertitude : « semble-t-il ». Il sera ensuite frappé par la répétition des noms pratiquement accolés. Finalement, il restera pantois devant les derniers mots : « si j'ai vraiment des yeux », lesquels le renverront à sa réalité physique et observable, autrement dit, au livre qu'il tient entre ses mains. À ce point, le message est clair : le lecteur doit décoller son nez du livre, sortir du premier niveau « de la bonne petite histoire », dirait Delaume, et se questionner sur la nature du récit. Tandis qu'il observe la couverture⁴⁹ de ce livre étrange, le lecteur associera aisément ce curieux passage au titre « La nuit je suis Buffy Summers ». C'est effectivement écrit, mais ce n'est certainement pas « noir sur blanc » puisque la couverture est noire et que les lettres apparaissent en blanc. Que signifie donc cette erreur si elle en est une ? Que le lecteur ne peut faire confiance à la tueuse puisqu'elle lui ment ? Que la réalité est autre et qu'il faut lire l'envers ? Peut-être est-ce aussi pour souligner que ce n'est que la nuit que le lecteur devient Buffy Summers. Nous croyons en effet que ce titre influence grandement l'interprétation du récit, qu'il discrimine des avenues et en privilégie d'autres et qu'il oriente en partie la quête identitaire initiée dès l'incipit. S'il n'en est pas l'unique garant, nous devons tout de même reconnaître qu'il marque grandement l'horizon d'attente de ce récit.

⁴⁹ Voir la Figure 2 dans les *Appendices*.

La toute-puissance du je

Nous venons donc de terminer l'analyse des journaux intimes avec de nouveaux éléments à considérer. Nous nous pencherons maintenant sur la deuxième stratégie susceptible de nous guider dans la quête de soi qui, rappelons-le, est le questionnement ultime en autofiction. Il s'agit cette fois de passages plus ambigus que nous identifierons comme étant les rêves de la tueuse. Il est intéressant de souligner que, d'un point de vue ludique, l'exploration de ces segments nous permet non seulement d'acquérir des items-clés⁵⁰ de jeu, mais aussi de développer des capacités physique et mentale hors du commun. Toutefois, ce qui retient notre attention, c'est le caractère particulièrement inusité de ces fragments chimériques. D'une part, parce qu'en excluant le titre et les personnages, il y a peu ou pas de liens avec la trame narrative de l'épisode de la télésérie américaine, si ce n'est ces curieux rêves. Or le premier rêve auquel le lecteur est confronté, au fragment #41, confirme son identité temporaire : « vous faites un rêve de Tueuse. Vous êtes une élue parmi d'autres, vous êtes et à vous seule chaque génération ». (Delaume, 2007, p.85) Ce faisant, le livre-jeu se retrouve dans la lignée des récits transfictionnels quelque part entre la réécriture et la capture. Nous pouvons parler de réécriture dans la mesure où l'univers et la diégèse sont largement inspirés d'un récit préexistant, mais nous pourrions également y voir une capture au sens de l'absorption par une fiction d'une autre fiction. Toutefois, la définition qu'en donne Saint-Gelais est beaucoup plus adaptée au cas dans lequel « la diégèse originale est rétrospectivement annexée à une diégèse englobante, où elle ne figure plus qu'à titre de récit ». (Saint-Gelais, 2011, p.232) C'est effectivement ce qui se passe dans le second rêve de *La nuit je suis Buffy Summers*, au fragment #24, où le récit de Delaume est présenté comme étant postérieur à la télésérie. « Vous connaissez l'énigme, Buffy l'a résolue. Ce que Buffy a fait ce que Buffy connut, rien ne vous est étranger, tout est constitutif. »

⁵⁰ Entre autres choses, nous pouvons trouver des vêtements (jeans, blouson, pantalon de cuir, col roulé et trench), des bottes et même la clé de la grille pour fuir les lieux.

(Delaume, 2007, p.51) En fait, cet extrait représente parfaitement le rapport entre la fiction enchâssée et le récit englobant.

Observons un instant sa structure : à chaque extrémité se trouve le présent⁵¹ de la narration alors qu'au centre est incorporé le passé⁵². D'après Ricœur et sa théorie des trois présents, le récit englobant serait plutôt à considérer au présent du présent avec une attention accrue tandis que le récit enchâssé n'est convoqué qu'au présent du passé sous le registre de la mémoire. C'est donc dire que le niveau diégétique du lecteur surplombe celui de l'épisode télévisé tout en le côtoyant dans le présent, tant et si bien que le récit transfictionnel acquière une certaine autorité sur le récit capturé : il ne lui est plus redevable, au contraire, il lui subsiste. Cela expliquerait sans doute pourquoi Clotilde et l'héroïne que le lecteur incarne peuvent agir dans la fiction alors que les substituts provenant de la télésérie restent impuissants. En outre, il y a, dans ces rêves, un brouillage des plus troublants entre une réalité de la diégèse et un niveau signalé comme étant fictionnel. En effet, même si la narration insiste d'emblée sur le caractère irréel des rêves, le lecteur se réveille immanquablement avec des atouts en main. Le premier rêve lui permet d'obtenir la hache de la Tueuse alors que le deuxième ajoute à son arsenal un sort puissant. Tous deux apparaissent dans la fiction, mais se manifestent dans la réalité de la diégèse englobante. C'est dire que la frontière entre la réalité et la fiction est véritablement perméable puisque des objets parviennent à la franchir. Évidemment, ce tour de force n'est possible qu'avec l'intervention d'un personnage de fiction affirmée qui reconnaît son engagement dans le récit de sa propre histoire. Voilà donc comment l'exploration de personnages décentrés et l'avènement de l'héroïne nous ont menés à la toute-puissance du je.

⁵¹ «vous connaissez», «rien ne vous est étranger», «tout est constitutif»

⁵² «Buffy l'a résolue», «Buffy a fait», «Buffy connu»

3.2 Décentrement

Si l'étude des réseaux intertextuels et transfictionnels nous a conduit aux frontières du texte, nous allons maintenant adopter une perspective plus pragmatique en ayant recours aux théories d'Erving Goffman sur *Les cadres de l'expérience*. Dans cet ouvrage, l'auteur pose un regard sociologique sur des phénomènes de société auxquels nous accordons généralement peu de crédit : mensonge, tromperie et plaisanterie sont au cœur de son analyse. Dans la mesure où ses observations concernent des réalités synchroniques qui ne sont parfois qu'illusoires, elles se prêtent bien aux enjeux de l'autofiction bien que l'auteure ne l'ait pas envisagée spécifiquement sous cet angle. En fait, Goffman observe un large éventail d'expériences narratives allant du dessin animé au théâtre, en passant par le roman et le cinéma, sans égard hiérarchique. Cette approche décloisonnante est particulièrement adaptée à notre étude. Ainsi, nous explorerons les processus de modalisation et de fabrication de l'expérience suscitée par la lecture d'une œuvre de fiction axée sur la participation du lecteur dans l'histoire. Entendu que notre analyse portera à la fois sur les éléments constitutifs du récit et sur les manifestations sociales sous-jacentes à l'acte de lecture.

Puisque nous reprenons les concepts de Goffman, il convient d'abord de définir certains termes avant de les appliquer à l'étude de *La nuit je suis Buffy Summers*. Soulignons d'emblée que cette théorie repose sur les prémisses que toute réalité est subjective et que ce sont les cadres, ou schème interprétatif, que nous posons ou que nous subissons qui déterminent notre perception d'un événement⁵³, d'une expérience ou d'une activité donnée, que l'action soit réelle ou fictive. Dans le cas qui nous intéresse, les cadres s'établissent en fonction des choix du lecteur, selon le point de vue qu'il adopte sur le récit. Il est donc possible qu'un cadre privilégié se résorbe, qu'un cadre en englobe un

⁵³ Goffman fait référence à un événement donné en utilisant le terme « séquence » pour souligner la présence du cadre spatio-temporel chargé de le circonscrire. Nous récupérerons donc ce terme pour la suite de notre étude.

autre ou que plusieurs cadres s'opposent créant ainsi une expérience ambiguë⁵⁴. « Est primaire, nous dit Goffman, un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification. » (Goffman, 1991, p.30) Nous pouvons également distinguer le cadre primaire naturel du cadre primaire social. Le premier est totalement déterminé par des conventions alors que le deuxième est animé ou piloté par une volonté singulière, autre. Puisque le roman est *piloté* par une figure auctoriale et que nous le situons d'emblée sous le régime de l'imaginaire, nous identifierons l'univers fictionnel comme étant le cadre primaire du livre-jeu. Afin de couvrir l'intégralité de l'expérience narrative à laquelle nous sommes conviés, nous plongerons successivement de part et d'autre de la frontière qui sépare le monde fictionnel du monde référentiel.

3.2.1 Les cadres de l'expérience delaumienne

En commençant sa lecture, le lecteur peut, en première instance, opter pour le cadre de l'autofiction : je suis l'héroïne de l'histoire et j'ai une quête personnelle. Personne ne remettra en question ce cadre social puisqu'il est à l'origine de la lecture romanesque à la première personne. Il pourra ainsi affirmer que les autres personnages sont soit adjuvants ou opposants et que leurs interventions dans le récit sont intimement liées à la quête du héros. En effet, RG, W., X., A., Emmy et Clotilde tentent tous d'aider le lecteur ou alors que Miss Mildred, les Néantisateurs, Spike, Drusila et les « créatures diaboliques mutantes » lui nuisent chacun à leur façon. Or une telle grille interprétative ne rend pas compte des indéterminations et des ambiguïtés du récit. Elle ne fait que distinguer, de manière manichéenne, le Bien du Mal et réduire l'histoire à quelques péripéties. En fait, cette avenue n'est pas à exclure, mais elle est assurément insuffisante. Peut-être justement parce qu'au cœur même de l'univers fictionnel se trouvent d'autres

⁵⁴ Selon Goffman, l'ambiguïté est levée lorsque nous disposons du bon cadre d'interprétation, mais nous soutiendrons, au contraire, que le maintien de l'ambiguïté puisse servir les intérêts de la fiction.

cadres susceptibles de modaliser le cadre primaire, de le réinterpréter selon des perspectives différentes.

Le lecteur pourrait donc, en deuxième instance, convoquer le schème interprétatif de l'asile psychiatrique. Le protocole énonciatif deviendrait : je suis une patiente amnésique et je tente de m'évader de ces lieux. Sans le remplacer, celui-ci s'ajoute au cadre primaire en ajoutant une autre dimension au récit. Dans ce cas-ci, l'identité du héros et celle des personnages rencontrés sont sensiblement modifiées par le cadre social. Les adjuvants seront considérés comme des patients et les opposants seront principalement associés au groupe médical. Le recadrage affectera tous les paramètres du récit puisque la fiabilité des énoncés sera remise en cause par la santé mentale de l'héroïne. Dans le troisième fragment de journal intime, nous pouvons lire : « je ne suis pas sûr de qui je suis. Ce n'est pas à cause d'eux je ne les entends plus. [...] Seul le bruit de leurs ongles qui grattent au pavillon égratigne légèrement le silence intérieur. » (Delaume, 2007, p.43) Il est donc tout à fait légitime que le lecteur doute de l'héroïne qu'il incarne. D'autant que les différentes séquences du livre-jeu l'amènent à perdre des points de « salubrité mentale » confirmant nos soupçons. Dans ce cas, il serait peut-être éclairé de douter également des autres patients et de s'en remettre au corps médical qui n'essaie peut-être finalement que de l'aider. Le voici donc une fois de plus devant une impasse interprétative. Ne disposant pas de tous les paramètres de l'expérience, il doute de tous un chacun et même de lui-même. Heureusement, d'autres cadres sociaux lui permettront d'éclaircir ces zones d'ombre.

Les deux cadres sociaux que nous venons d'identifier orientent la lecture dans différentes directions puisqu'ils influencent la posture du lecteur face au récit. Si le lecteur se pose en tant que héros, il voudra sans doute poursuivre l'aventure. Par contre, s'il adhère à l'explication de l'institut psychiatrique, il sera désorienté, car le récit le ramènera constamment à la case initiale⁵⁵. À l'inverse, s'il choisit de s'inscrire ou de

⁵⁵ En effet, chaque fois que le lecteur choisit le cadre de la folie, il se perd dans le labyrinthe du texte ou devient confus face au récit qu'il tient entre les mains.

résister aux paramètres de la cérémonie, l'histoire avancera, mais pas nécessairement pour le mieux. En échouant contre les adeptes de Nietzsche, le lecteur est renvoyé au carreau : « vous êtes donc prié de quitter la partie sur le champ, et d'aller vous renseigner un minimum sur les récentes évolutions de la société du spectacle ». (Delaume, 2007, p.91) C'est qu'il manque une fois de plus de perspective à cette approche qui ne s'est concentrée que sur l'aspect interne du récit. Nous introduirons donc dès maintenant le concept de mode que Goffman définit comme étant l'« ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle, mais que le participant considère comme sensiblement différente ». (Goffman, 1991, p.52) Par exemple, si le lecteur appliquait un cadre modalisé au schème de l'asile, il pourrait envisager la possibilité que l'histoire ne se déroule pas véritablement dans un institut, mais qu'il s'agisse plutôt d'une mise en scène. De la même façon, en acceptant l'hypothèse du rêve, il transformerait du tout au tout sa perception de l'histoire, mais également son niveau d'engagement dans le récit. Dans le contexte d'une autofiction expérimentale où l'identité de l'héroïne est liée simultanément à plusieurs cadres de réalité, il ne faut pas s'étonner de buter contre une interprétation strictement fictionnelle.

La situation lectorale

Il est évident que le monde référentiel peut également être réinterprété à l'aide des cadres modalisés de Goffman. Le premier et le plus évident est la situation lectorale. Le lecteur pourrait certainement affirmer : « je suis un lecteur qui s'immerge dans le monde fictionnel pour tenter d'échapper au monde référentiel ». Même s'il semble aller de soi, ce cadre transforme radicalement le rapport au livre. Son impact est tout à fait paradoxal puisqu'il instaure une mise à distance tout en créant un lien unique avec l'objet-livre. Fort de cette posture, le lecteur se croit doté de tous les pouvoirs étant celui qui décide de la suite des événements. Il est en somme celui qui prend les décisions même si cela

lui coute la vie dans le monde de la diégèse. D'autant que ce livre a été écrit pour lui et, d'une certaine façon, par lui. Bien que ce cadre puisse paraître grisant pour celui qui le privilégie, il ne résout toutefois pas l'intrigue puisqu'il entraîne le lecteur vers une fin atroce et sublime à la fois. En effet, refuser d'être le héros du récit et prendre la décision ultime de fuir la narration, est sévèrement puni : « vous sentez votre corps soudain se modifier, vous ondalez bassement, vos membres des tentacules, hydrocéphalie palpitante, par votre bouche mille et un vers. Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn. » (Delaume, 2007, p.100) Or ce langage incompréhensible est non seulement une référence explicite à *L'Appel de Cthulhu* de Lovecraft, mais aussi une invitation à examiner d'autres pistes de lectures mettant en scène la toute-puissance de la figure auctoriale. Le cadre de la lecture offre donc au lecteur une perspective tout à fait intéressante et d'autant plus pertinente qu'elle l'oblige à adopter une posture autoréflexive. Il peut alors se demander quel est son rôle dans le récit et ce qui lui est permis de faire. L'épisode lovecraftien l'aura sans doute convaincu qu'il n'est finalement pas tout-puissant dans cette aventure déroutante. Si les limites du texte sont constamment repoussées, les frontières du récit, elles, ne peuvent être franchies impunément. Il y aurait donc un tant soit peu d'ordre derrière ces fragments labyrinthiques.

L'expérience ludique

Le lecteur ne doit toutefois pas oublier que, parallèlement à la lecture de ce livre étrange, il est manifestement en situation de jeu. C'est qu'un autre cadre transforme son expérience de la fiction tout en décalant sensiblement ses énoncés interprétatifs. Peu importe l'explication qu'il choisira, il sera d'abord et avant tout un joueur qui incarne un personnage dans un livre-jeu. Car il est dit : « vous êtes morte pour de bon, mais vous pouvez rejouer. » (Delaume, 2007, p.30) Ce postulat vient même concurrencer le cadre naturel posé dans le monde fictionnel. Ainsi, le lecteur est non seulement le héros de *La*

nuit je suis Buffy Summers, mais aussi sous un mode référentiel, le joueur qui joue à être le héros de l'histoire qu'il lit. Cette perspective déstabilise l'ensemble des cadres exposés jusqu'à maintenant, mais dans un même temps elle pousse l'expérimentation plus loin. Nous aurons donc recours au concept de fabrication d'expériences théorisé par Goffman pour rendre compte de cette situation. Les fabrications sont en fait « des efforts délibérés, individuels ou collectifs, destinés à désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus et qui vont jusqu'à fausser leurs convictions sur le cours des choses ». (Goffman cité par Saint-Gelais, 1991, p.93) Dans le cas qui nous intéresse, le livre-jeu en soi est une fabrication. Il est indéniable que l'activité ludique modifie notre rapport au livre. Alors que le lecteur suspend volontairement son incrédulité, le joueur s'immerge dans le cadre de la fiction. Leur niveau d'engagement n'est certes pas le même. Le premier se laisse captiver par l'histoire tout en gardant les deux pieds solidement ancrés dans la réalité tandis que le deuxième, motivé par la victoire, embarque de plain-pied dans la fiction. Une lecture passive est d'emblée exclue par le principe même du livre-jeu qui repose sur la participation du lecteur. D'ailleurs, ces quelques lignes s'assurent de son engagement dans la fiction : « si vous n'acceptez pas le pacte de lecture, passez votre chemin. Assumez crânement votre vicieux penchant pour la passivité, ne tentez aucune expérience. Vous risquez de mourir, d'être parfois blessée et d'abhorrer les bleus collectés dans la chute. » (Delaume, 2007, p.11) Nul doute que la coexistence de la posture lecturale et ludique désoriente le lecteur. Il était auparavant face au récit, protégé derrière la barrière physique du livre; il est maintenant plongé dans le récit susceptible de subir ces affronts. La situation ne manque pas d'intérêt et mérite donc que nous nous y attardions.

Supposons que la posture du jeu soit le cadre primaire de l'expérience narrative mise de l'avant dans *La nuit je suis Buffy Summers*. En acceptant ces règles, le lecteur s'engage sur la voie de l'interprétation. C'est ainsi qu'entre la lecture et l'écriture s'instaure un espace potentiel susceptible d'actualisation. Les différentes tangentes que prend le récit ne sont que la manifestation sensible de sa nature protéiforme. Que fait le lecteur lorsqu'il choisit entre les alternatives narratives si ce n'est qu'interpréter ? En vérité,

c'est la nature même du récit qu'il remet en question. Le lecteur est constamment amené à se questionner sur ce qui lui est donné à lire. Est-ce l'histoire d'une héroïne, le délire d'une patiente aliénée ou la mise en scène d'un épisode psychotique ? Aussi, il ne s'agit pas que d'identifier la perspective à adopter, mais bel et bien de s'interroger sur les conséquences d'une telle posture sur sa lecture même. Notre avis est que chacune de ces interprétations, prises isolément, manque leur cible puisqu'elles ne tiennent pas compte des interactions qui relient les différents cadres, alors que c'est précisément là que se joue toute l'histoire. Le jeu littéraire commence lorsque le lecteur cesse de prendre le livre pour un simple divertissement et qu'il s'engage activement dans l'interprétation du récit.

3.2.2 Les processus de modalisation

Voyons maintenant comment les épisodes du livre-jeu sont transformés par la modalisation des événements, entendu qu'il s'agit du « processus de transcription [...] sur un matériau déjà signifiant selon un schème d'interprétation sans lequel la modalisation serait dépourvue de sens ». (Goffman, 1991, pp.53-54) Pour ce faire, nous convoquerons les modes les plus susceptibles de changer la perception d'une séquence : le faire semblant et la cérémonie. Cette fois, nous analyserons ce livre en amont et en aval du texte pour témoigner de l'intégralité de l'expérience autofictionnelle. Précisons que, pour Goffman, les participants sont au courant de la modalisation qui a lieu et que cela modifie leur engagement vis-à-vis de l'expérience.

Le faire semblant

Il va de soi que le faire semblant est le dispositif de prédilection de la fiction, plus encore si l'on considère que l'écriture autofictionnelle engendre la trinité auteur-

narrateur-personnage. En fait, avant même d'ouvrir un roman à la première personne, le lecteur entre dans un processus d'identification. Toutefois, la perspective du livre-jeu est quelque peu différente puisqu'elle propose au lecteur de se poser lui-même en tant que héros. La question du choix est la première à considérer puisque, d'emblée, le lecteur doit choisir d'accepter les termes de l'expérience narrative ou de refermer le livre et de passer à autre chose. En poursuivant l'aventure autofictionnelle, il sera inmanquablement confronté à des choix. Qu'ils soient faciles ou difficiles, déterminants ou anecdotiques, le lecteur sera toujours responsable de la voie choisie. C'est parce qu'il fait semblant d'être ce je, de participer à l'histoire, de vivre parmi les personnages et d'y mourir (à répétition) que la responsabilité lui incombe. Pourtant, il sait pertinemment que son intégrité physique n'est pas menacée, qu'il lui suffit de tourner les pages pour échapper à la Dame à la bûche et à X, le menuisier borgne. Évidemment, cela tient d'une part à la « suspension volontaire de l'incrédulité » puisque le lecteur accepte de faire l'expérience de la fiction comme s'il s'agissait de la réalité. Il prend plaisir à vivre hypothétiquement dans le cadre de simulation parce que cela lui permet d'expérimenter les possibles et d'adopter momentanément un autre regard sur le monde. Or le plaisir ressenti à la lecture du livre-jeu de Chloé Delaume est quelque peu différent. Reprenant la théorie de Roland Barthes sur *Le plaisir du texte*, il s'agirait plutôt d'un texte de jouissance « qui met en état de perte, [...] qui déconforte (...), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ». (Barthes, 1973, pp.25-26) Le consentement tacite du lecteur à s'immerger dans la fiction et à se laisser déstabiliser par elle participe à la singularité de l'expérience, mais il n'explique pas l'engagement du lecteur dans le récit puisque, d'autre part, le récit déploie un espace potentiel d'actualisation là où deux aires de jeux se chevauchent : celle du lecteur/héros et celle de l'auteur/narrateur. Ainsi, en reprenant l'idée de Winnicott selon laquelle « jouer, c'est faire », nous postulons que c'est en jouant que le lecteur s'approprie sa propre identité et qu'il transforme l'acte de lecture passive en un acte performatif susceptible de changer sa perception du monde ou, à tout le moins, du livre qu'il tient

entre les mains, entendu que le jeu dont il est question ici se situe entre la lecture interprétative et le jeu de rôle. Évidemment, la forme du livre-jeu favorise une lecture active, mais il faut rappeler que la posture autofictionnelle delaumienne en soi réclame l'engagement du lecteur pour s'actualiser. Accepter de jouer l'héroïne du récit ne suffit pas, le lecteur doit prendre en charge l'énonciation pour devenir le je. La clé est une fois de plus dans l'appropriation: « vous vous appelez comme vous voulez; l'apparence est à votre guise mais vous n'êtes pas ce que vous pensez » (Delaume, 2007, p.109) nous révèle la narratrice à l'avant-dernier segment. En effet, si le récit essayait de convaincre le lecteur qu'il incarne Buffy Summers, nous comprenons maintenant tout le sens du titre. Si la nuit je suis Buffy Summers, le jour je suis qui je veux. Or ce revirement de situation change complètement la lecture du livre-jeu. Le lecteur ne joue pas un personnage de fiction déjà écrit avec une mission, des traits et des pouvoirs singuliers : il est le héros de sa propre histoire. Cette modalisation affecte donc entièrement l'univers dans lequel Delaume convie le lecteur.

La cérémonie

Si le recours au faire-semblant modifie radicalement notre perception d'une séquence, le cadre cérémonial, lui, modifie l'importance et le sens qu'on lui accorde. En effet, la cérémonie des adeptes de Nietzsche donne un cadrage singulier au récit de *La nuit je suis Buffy Summers*. Elle entraîne à sa suite un cadre secondaire que les adeptes de l'occultisme sauront décoder. Ils reconnaîtront, par exemple, les références au vieil ange et à la secte italienne établie à Turin et associeront la nécessité de collecter le sang de l'Élu à un rituel de réincarnation. Évidemment, d'autres indices viendront se greffer aux précédents pour confirmer le réseau de sens. L'autel, les initiés en toge, les paroles psalmodiées, le Livre sacré et les chandelles viendront ultimement annoncer la cérémonie. Ici, le cadre de l'autofiction et celui de l'asile ne suffisent pas à interpréter de telles expériences. Il faut pour cela reconnaître qu'une cérémonie a lieu et que les gestes

posés font désormais partie d'un autre schème interprétatif. En fait, le rituel de réincarnation est l'expérience ultime que le lecteur devra déchiffrer. Il dispose bien de quelques pistes de lecture. L'identité des adeptes, leur dirigeant, leur but et même leur façon de procéder lui sont révélés au gré de ses choix et du hasard. Ces indices ont une fonction bien spécifique : ils introduisent les modalités de la cérémonie, autant dire : ils installent l'autel. De telle sorte que cette perspective cristallise la multitude d'éléments disparates qui ne prend sens qu'en adoptant le bon cadre. Or nous cherchons à présent à montrer comment la modalisation transforme l'évènement, d'autant qu'elle le fait de manière tout à fait inattendue. Malgré toutes attentes, le cadre cérémonial ébauché par les clés de lecture se renverse au moment même où il devrait se réaliser. C'est que ce fameux rituel, annoncé depuis le prologue, n'a pas l'effet escompté. Peu importe la fin que le lecteur valorise, les adeptes sont tous massacrés et le fantôme de Nietzsche refuse les honneurs. Ainsi, nous pourrions dire que la cérémonie ratée transforme le cadre de cette séquence en son contraire. Au lieu d'assumer le règne du Rien, le philosophe cède sa place : « Femme supérieure, voici ton aube, ton jour se lève : je disparaïs. » (Delaume, 2012, p.115) L'appropriation de la première personne se concrétise donc finalement durant cette séquence, après avoir accompli une multitude d'actes isolés d'actualisation du je dans le récit. Il reste que seule la cérémonie qui est l'acte de consécration par excellence permet l'actualisation de soi.

Afin de regrouper les idées avancées grâce aux théories de Goffman sur les cadres de l'expérience, nous soulignerons finalement que, entre les flottements qui animent les mondes fictionnels et le monde réel, subsistent des lignes de faille. Peut-être justement pour rappeler que le cadre primaire de l'autofiction expérimentale ne se situe pas uniquement du côté de la fiction, mais sur un territoire incertain qui sera continuellement à défricher. Ce qui est certain, c'est qu'une seule lecture univoque et linéaire ne parviendra jamais à le circonscrire. Le personnage de fiction, l'aliéné, le lecteur et le joueur ne sont après tout qu'une seule et même personne. Le lecteur joue chacun de ces rôles pour s'approprier une identité qui devra ultimement être consacrée pour être

reconnue. L'écriture autofictionnelle de Chloé Delaume, plus que nulle autre, ne peut donc se lire qu'en adoptant simultanément plusieurs perspectives.

3.3 Les relations transfictionnelles

Bien que la transfictionnalité soit annoncée dès le titre, le lecteur résiste à son interprétation parce qu'elle semble transgresser des lois non écrites qui interdisent le passage des êtres de fictions d'un univers à l'autre. L'autonomie du texte a été passablement mis à mal au cours des dernières décennies, mais la question de la légitimité d'une œuvre est encore d'actualité. À ce point de notre analyse, il est difficile de concevoir le récit autofictionnel expérimental comme une œuvre isolée. Nous avons déjà observé des lignes de faille entre les textes qui, loin de les fragiliser, portaient le germe de leur continuité. Nous pouvons désormais affirmer que le récit autofictionnel est une œuvre dynamique dont le réseau de sens s'étend autant vers l'intérieur que vers l'extérieur du texte. Il faut toutefois prendre des précautions avec cette approche qui en rebute plus d'un. En fait, la transfictionnalité traverse l'œuvre delaumienne. Elle fait son apparition dans *La vanité des Somnambules* où l'auteure invente une cosmogonie des personnages de fiction :

Les personnages de fiction ne sont pas des créations de l'esprit humain. Là-dessus tout le monde ment. [...] Nous sommes la voix primale. Nous avons toujours été. Nous sommes si ancestraux qu'aucune mémoire mythique ne peut nous ensourcer. Nous avons créé l'homme à notre image. [...] Nous avons été clairs depuis le début. *Au commencement était le Verbe*. De toujours la fiction précéda la réalité. (Delaume, 2003, pp.10-11)

Ce passage, qui ne manque pas d'étonner le lecteur, a de fortes répercussions sur l'univers delaumien. D'abord, parce qu'il renverse l'autorité de l'auteur sur son texte. Le personnage acquiert une autonomie qui lui était jusqu'alors refusée. En plus de prendre position sur le statut ontologique des êtres de fiction, ce renversement de perspective ouvre une brèche entre les mondes fictionnels. Nous avons déjà signalé la migration de

Clotilde d'un roman à l'autre, mais il ne faut pas oublier que le personnage de fiction «Chloé Delaume» s'échappe également de la frontière textuelle lorsqu'elle quitte les pages de *La vanité des Somnambules* pour s'immiscer dans l'univers du jeu *The Sims*. Ce qui retient davantage notre attention, c'est le dernier segment de cette citation qui rappelle, une fois de plus, l'idée d'un « fictionnement antérieur » que Philippe Vilain avait pressenti dans *La défense de Narcisse* et sur laquelle nous insistons à présent. Si les réseaux intertextuels contribuent à la formation de lignes de faille dans les récits de fiction, ce sont cependant les relations transfictionnelles qui modalisent leur jonction. Voilà donc l'occasion d'analyser de plus près l'expérimentation narrative la plus manifeste dans l'univers delaumien à savoir l'expansion.

3.3.1 L'expansion

L'étude de la transfictionnalité est un territoire aussi riche que fécond et nous ne pouvons manifestement pas le couvrir entièrement. Puisque l'expansion est le phénomène transfictionnel le plus répandu et le plus captivant chez Delaume, nous nous y attarderons un instant. Il en existe deux types : la suite, généralement autographe, et la continuation, qui reprend ou récupère l'œuvre d'un autre auteur. Nous remarquons d'emblée que l'autorité de l'auteur sur son texte est un enjeu fondamental qu'il nous faudra éclaircir. Soulignons tout de même qu'il y a plusieurs formes d'expansions dont le *prequel* et le *sequel* sont les plus connues, mais que nous pouvons également retrouver des interpolations qui s'insinuent entre le début et la fin d'un récit. Ce qu'il faut retenir, c'est que, peu importe la forme utilisée, l'expansion affecte inévitablement le texte d'origine :

Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome, possédant une « forme » déterminée, instaurant son propre

« code » et déployant un « réseau de sens » spécifique. (Saint-Gelais, 2011, p.71)

Bien qu'elle établisse une relation privilégiée avec le récit premier, il n'en reste pas moins que l'expansion conteste la clôture du texte. En fait, c'est l'autonomie du texte qui est mise de l'avant. Ainsi, *La nuit je suis Buffy Summers* serait, d'une certaine façon, l'interpolation de l'épisode *Normal Again*. Il reprend en effet la même forme, à savoir le récit d'une amnésique qui confond la réalité et la fiction. Il récupère ses codes narratifs par l'entremise des personnages et élabore des réseaux de sens similaires, notamment en mettant en scène le rituel de réincarnation. Cet épisode n'a pas été choisi au hasard puisqu'il rejoint les enjeux de l'autofiction en tant que fable métafictionnelle. Tandis que Buffy est dans un profond coma, elle rêve que ses aventures ne sont que le fruit de son imagination. Elle perd toute notion de la réalité ne sachant plus sur qui ni sur quoi compter. L'hésitation se fait alors entre deux réalités diégétiques dont il est impossible de dire, à la fin, lequel était vrai et lequel était faux : les deux demeurent dans la fiction des réalités concurrentes et, à l'inverse, se signalent pour le spectateur comme des constructions. Que la Tueuse soit sous l'effet d'un puissant sort d'amnésie ou qu'elle ait été folle depuis le début, cela ne change rien à ce qui se passe et à ce qui s'est passé avant cet épisode. Le défi était donc d'amener ces rétracteurs à douter de leur incrédulité avant de les convaincre que l'une et l'autre des perspectives étaient tout aussi crédibles. Dans le livre-jeu, le phénomène est similaire puisque Delaume part de l'hypothèse de la folie en réintégrant peu à peu des illusions référentielles, mais toujours en laissant planer le doute quant à la posture à adopter, si bien que les lecteurs et les téléspectateurs doivent se résoudre à accepter que les deux lectures existent simultanément. Or un tel constat exige à la fois une mise à distance, mais aussi une grande ouverture par rapport à ce qui est concevable. Dès lors que le lecteur reconnaît que la réalité et la fiction sont toutes deux des constructions expansives, il y a déjà un pas de fait vers une lecture plus sensible aux enjeux de la transfictionnalité.

Désormais, nous ne pouvons plus croire qu'un récit se referme sur lui-même puisqu'il y a toujours la possibilité que l'auteur ou un successeur s'immisce à un moment ou à un

autre de la fiction pour l'augmenter. Les brèches sont trop nombreuses et séduisantes pour être colmatées. D'ailleurs, elles suscitent une telle fascination de la part du lecteur que nous pouvons difficilement les ignorer :

[...] Qu'on fasse miroiter devant lui l'idée de *récits* possibles, où certains de ces épisodes trouveraient à s'actualiser, mais que la virtualité des textes eux-mêmes maintient dans l'inexistence, et c'est quelque chose comme un envoûtement au carré qui a des chances de se produire. (Saint-Gelais, 2011, pp.113-114)

Si nous acceptons que les réseaux intertextuels initient des dialogues entre les œuvres, il nous faut aussi admettre que ces zones grises stimulent l'imaginaire du lecteur. Nous pourrions même affirmer que l'écriture autofictionnelle expérimentale est largement animée par le désir d'explorer ces failles. Poussant plus loin cette perspective, nous pourrions également analyser la relation expansionnelle en fonction de ce que l'œuvre originale donne à voir plutôt que par la manière dont la transfiction l'exploite. Une fois encore, Saint-Gelais a une façon saisissante d'expliquer ce phénomène :

[...] Chaque fois entendue comme exploitation concrète des possibles que le récit initial portait en lui, la transfictionnalité risque d'apparaître, sinon comme une confirmation de ce que le premier texte donnait déjà à lire en filigrane, du moins comme la résultante d'un jeu de forces à l'œuvre *ailleurs* que dans le récit transfictionnel. L'impulsion viendrait du premier texte, lors même qu'il s'agit de repérer les failles. (Saint-Gelais, 2011, p.128)

Identifier les failles, c'est déjà entrer sur le territoire des possibles. C'est poser notre regard sur les avenues inexplorées de l'œuvre, les récits potentiels qui ne demandent qu'à être écrits. Nous posons donc l'hypothèse qu'il y aurait, simultanément, des lignes de faille qui exercent une force centrifuge en créant des ponts entre les œuvres et d'autres qui produisent une force centripète en comblant les indéterminations laissées par une œuvre. L'autofiction delaumienne gravite dans ce jeu de forces puisqu'elle s'aventure essentiellement dans les brèches narratives, dans l'entre-deux. Si l'on se rapporte au livre-jeu, les réseaux intertextuels d'*Alice au pays des Merveilles* ne seraient donc pas à entendre comme une source d'influence, mais plutôt comme une source d'émissions de ce que ce récit laisse planer comme idées. L'espace labyrinthique, le

dérèglement temporel et les personnages atypiques offrent des points d'ancrage entre les mondes fictionnels alors même que certains passages restent incomplets et fuyants. L'épisode dans lequel Alice rencontre Humpty Dumpty est en effet tellement riche en possibilités qu'on ne peut prétendre que leur discussion ne se limite qu'à ces quelques lignes. La preuve en est que cette rencontre inspire de nombreux autres récits⁵⁶. C'est dire que le roman de Carroll était déjà initialement disposé à quelques prolongements.

3.3.2 La série et l'autofiction

Malgré la diversité des formes narratives que Delaume mobilise, il y a tout de même une constante, un principe unificateur qui les relie. Parallèlement à son approche autofictionnelle, Delaume utiliserait une écriture sérielle. Du moins l'auteure s'en réclame-t-elle lors d'une entrevue publiée sur le site de *Médiapart* en février 2012. Alors qu'elle explique pourquoi *Une femme avec personne dedans* est la fin d'un cycle, Delaume affirmera :

J'ai un rapport à mon travail qui fait que je considère que c'est une série, comme il y a des séries télé, je suis l'héroïne d'une série littéraire des aventures fabuleuses et tout à fait trépidantes de Chloé Delaume, et à partir de là, chaque livre serait une sorte d'épisode ou de hors série, avec des saisons et tout.⁵⁷

Effectivement, l'année suivante, elle modifiera son site web en mettant en relief le caractère sériel de sa démarche autofictionnelle. Un onglet intitulé « Vie, épisodes et saisons » présente désormais les dix saisons de sa vie en tant que personnage de fiction. Nous pouvons lire à titre d'introduction à cette section : « Les aventures d'un

⁵⁶ Citons par exemple *Cité de verre* de Paul Auster, *Aliss* de Patrick Sénécal et *Le puits des histoires perdues* de Jasper Fforde.

⁵⁷ Chloé Delaume, *Chloé Delaume. Une femme : la fin d'un cycle de l'autofiction*, *Mediapart*, 4 min 43 sec, [En ligne], http://www.dailymotion.com/video/xo9xd0_chloe-delaume-une-femme-la-fin-d-un-cycle-de-l-autofiction_news, consulté le 21 mars 2014.

personnage de fiction pire que les autres : résumé des nombreux épisodes précédents.⁵⁸ » Ainsi, elle prend réellement le parti d'adopter une perspective sérielle sur son projet d'écriture autofictionnelle.

Nous sommes tout de même en droit de questionner cette prise de position. Pour qu'il s'agisse d'une série, il faut, selon la spécialiste Anne Besson⁵⁹, que la suite se caractérise par le retour répétitif, la discontinuité de l'intrigue et que les parties l'emportent sur le tout. Autrement dit, chaque épisode développe sa propre intrigue en utilisant des personnages récurrents dans un monde fictionnel stable. Chloé Delaume est effectivement un personnage récurrent puisqu'elle est au centre de la démarche autofictionnelle. Mais y a-t-il une réelle discontinuité entre l'intrigue des trois romans à l'étude ? Peut-être si nous considérons leur histoire respective, mais certainement pas si nous affirmons que la quête identitaire agit comme un fil conducteur. Rappelons que *La nuit je suis Buffy Summers* investit un corps à l'identité trouble alors qu'*Une femme avec personne dedans* remet en question les fondements d'une identité en transition. De son côté, *Dans ma maison sous terre* déterre les fantômes du passé et du futur pour mettre fin à une filiation qui lui permettra de se définir autrement. Leurs modalités narratives sont certes différentes, mais il y a tout de même une certaine unité derrière cet opus. Un *qui suis-je* posé et repensé à tout vent. Si la question identitaire donne à l'œuvre delaumienne un caractère cyclique, elle se caractérise par un retour plus évolutif que réitératif. Le fait est que, même si le personnage de Chloé Delaume réapparaît d'un livre à l'autre, son identité n'est pas la même. Elle revient chaque fois *soi-même comme un autre*. Cela affecte évidemment le cadre du récit. À ce titre, Ricœur souligne qu'« à la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit. Il se fait ainsi un choc en retour du personnage sur l'intrigue ». (Ricœur, 1990, p.177) Ce choc semble donner lieu à la dynamique transfictionnelle que nous avons décrite précédemment comme un jeu de forces à la fois

⁵⁸ Site personnel de Chloé Delaume, [En ligne], www.chloedelaume.net, consulté le 15 avril 2014.

⁵⁹ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004, 250 p.

interne et externe. Toutefois, si l'interrelation entre les romans est indéniable, elle n'est nullement essentielle à leur compréhension respective. Nul besoin de raconter l'intrigue de *Dans ma maison sous terre* pour avoir accès à celle d'*Une femme avec personne dedans*. Puisque les trois caractéristiques énoncées par Besson ne se retrouvent pas telles quelles, nous pouvons difficilement confirmer que les romans de Delaume s'inscrivent dans une série au sens strict.

Observons toutefois comment Saint-Gelais à la suite de Besson analyse l'idée d'écriture sérielle par l'entremise de la transfictionnalité. Le théoricien convoque pour sa part les concepts de cohérence et de cohésion pour expliciter la relation particulière qui relie un épisode à une œuvre ou à une saison. Pour les distinguer, nous soulignerons que la cohérence appelle un rapport logique entre les parties de ce tout. De plus, elle nécessite une absence de contradiction et engendre une sorte d'unité résiduelle. La cohésion, de son côté, est la force d'attraction qui maintient une œuvre. En adoptant le point de vue de la transfictionnalité, nous ajouterons qu'elle attire en son centre tout récit potentiel suscité par l'incomplétude de la fiction. Mais concentrons-nous un instant sur ces résidus qui entraînent une certaine unité dans l'œuvre delaumienne. Nommés par Saint-Gelais :

Les « signifiants sériels », ces « éléments que le lecteur est amené à considérer comme des constantes, reprises de texte en texte » sont, dans cette optique, des facteurs de cohésion transfictionnelle : ils favorisent la ligature entre les épisodes mais ne suffisent pas, tant s'en faut, à leur intégration (cohérente) en un suprarécit. (Saint-Gelais, 2011, p.104)

C'est donc dire que ces *signifiants sériels* engendrent lors de la lecture des lignes de faille qui établissent des liens entre les romans, leur donnant cette cohérence que nous avons identifiée sous la forme d'unité. Afin de mieux comprendre leur impact sur l'œuvre, nous allons maintenant analyser concrètement les points de jonction entre les récits.

Nous postulons que la première ligature entre les romans est l'utilisation d'un langage éminemment figuratif. Nous pourrions d'emblée préciser que l'écriture delaumienne se déploie par l'entremise d'une *mimésis formelle* au sens où l'entend Michal Glowinski,

d'une « imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire ». (Glowinski, 1992, p.234) Il n'y a là rien de surprenant puisque, selon le théoricien, les récits à la première personne s'inscrivent généralement sous ce mode de figuration. Ils soutiennent l'illusion référentielle et donnent plus de consistance à l'univers qu'il préfigure. Le cas le plus probant de mimésis formelle chez Delaume est la récupération des codes télévisuels venant consolider le croisement entre l'intrigue de l'émission et celle de *La nuit je suis Buffy Summers*. Nous avons déjà souligné l'existence de réseaux intertextuels avec la série télévisée, nous allons maintenant nous intéresser aux formes spécifiques qu'elle mobilise. Ce qui capte le plus notre attention, c'est le séquençage des fragments. Le passage d'un fragment à l'autre représente autant de changement de plans. Disons seulement que, comme à la télévision, chaque séquence donne un cadre particulier à la scène qui s'y déroule. Par exemple, un plan d'ensemble lors de la cérémonie et un gros plan dans la chambre de détention. Le fait est que le champ transforme la vision de la réalité puisqu'il y aura toujours un hors champ, à savoir un environnement virtuellement disponible, mais auquel le lecteur et le spectateur n'ont pas accès dans le cadre de la fiction. Nous pensons ici aux frontières de la fiction mises en scène lors de la fuite de Clotilde lorsque le décor devient étrangement lumineux et flou. Mais aussi à tout ce qui se déroule dans l'ombre et qui n'est pas décrit. Sans compter que le livre-jeu, tout comme les autres romans à l'étude, usent de nombreuses formes verbales empruntées au *langage ordinaire* : conversation, confession, monologue et plaidoyer, toutes savamment imitées pour maintenir l'illusion référentielle. Puisqu'il s'agit après tout d'un livre, l'imitation scripturale est évidemment privilégiée, et c'est pourquoi nous retrouvons également des extraits de journaux intimes, une lettre ouverte, un article de revue, mais aussi un manuel d'instruction. Malgré toute la force d'évocation de la mimésis formelle, nous ne sommes pas dupes et nous savons pertinemment que plus le roman tend vers le réalisme, plus il dévoile sa fictionnalité. Il reste que si la mimésis formelle est manifeste, elle ne se déploie pas exclusivement dans les récits delaumiens.

Bien que les intrigues des romans à l'étude soient indépendantes, nous pouvons tout de même observer une certaine récurrence d'une œuvre à l'autre. D'abord et avant tout parce que l'héroïne reste la même et qu'elle entraîne avec elle ses relations et l'environnement qui lui est familier. Nous ne sommes pas étonnés, par exemple, que le père et la mère réapparaissent d'une fiction à l'autre puisqu'ils font partie du bagage de l'héroïne. Il en va de même pour la maison familiale et, curieusement, pour le cimetière qui apparaît dans *La nuit je suis Buffy Summers* et ressurgit dans le roman *Dans ma maison sous terre*. Ce sont là des données quasi biographiques qui s'inscrivent dans la chair de papier du personnage de fiction. Pourtant, la ressemblance ne s'arrête pas là, elle se répercute également dans le retour de quelques thèmes privilégiés. Il y aurait, d'une part, une volonté de déconstruction, pour ne pas dire de destruction, de l'héritage familial par la mort ou le suicide. Si *La nuit je suis Buffy Summers* nous entraîne dans des situations aussi dangereuses que mortelles, nous ne devons pas douter que « la mort est ton cadeau ». (Delaume, 2007, p.109) *Dans ma maison sous terre* se démarque particulièrement avec son lot d'apparitions fantomatiques, la tentative de meurtre sur Mamie Suzanne et l'enterrement prématuré de Nathalie Dalain. Évidemment, *Une femme avec personne dedans* ne fait pas exception puisque le roman commence avec le suicide d'une lectrice et se termine avec le sacrifice de l'héroïne. Autant de représentations funestes traversent l'œuvre de Delaume en traçant une ligne de mort inéluctable. Il y aurait, d'autre part, une force de reconstruction dans l'écriture autofictionnelle qui proviendrait de l'appropriation simultanée de la langue et d'une identité-ipse. Si la multiplication de l'identité delaumienne est l'exemple le plus frappant du renouvellement de soi, le langage particulier qu'elle mobilise est la preuve de son engagement envers la langue. Usant d'un amalgame d'expressions inusitées et de formules converties, le personnage de fiction n'hésite pas à déployer des tournures syntaxiques étonnantes. Des phrases saccadées, entrecoupées ou, tout simplement, averbales⁶⁰ jalonnent ces lignes. Aussi, nul doute que la narratrice jouit d'une grande

⁶⁰ «En dépit de. Malgré. Son infinie souffrance.» (Delaume, 2012, p.8); «Alors, maintenant, ici.» (Delaume, 2012, p.21); «Noir. Puis: une seringue.» (Delaume, 2007, p.84)

liberté dans l'agencement⁶¹ des syntagmes tout autant que dans leur ponctuation⁶². En fait, l'identité se construit à travers ce langage fragmenté. Elle prend forme dans un usage singulier de la langue et se déploie dans les interstices dans lesquels le sujet acquiert sa propre voix et son propre style d'écriture. Tous ces éléments, provenant de la déconstruction et de la reconstruction, forment un univers signifiant autour du personnage de fiction de Chloé Delaume. Il est dès lors d'autant plus manifeste que la dynamique autofictionnelle permet cette cohérence.

Cependant, c'est la dimension métatextuelle qui assure la cohésion entre les romans. Prise au sens genettien du terme, la métatextualité permet de formuler un commentaire à l'égard d'une œuvre. Les références peuvent être évidentes ou voilées et elles se manifestent aussi bien dans le corps du texte qu'en dehors de celui-ci. Chez Delaume, la relation métatextuelle s'exprime de plusieurs façons, mais la plus évidente reste l'autocitation. Alors qu'il peut sembler déroutant qu'un auteur cite ses propres romans, ce phénomène prend tout son sens lorsque nous saisissons la portée du geste. Il s'agit, en effet, du moyen le plus simple et le plus efficace de créer des ponts entre les œuvres. Que ce soit pour initier un dialogue entre des réflexions analogues, sur le suicide par exemple, ou pour marquer l'évolution d'une pensée sur le rapport à l'écriture, convoquer textuellement un passage raffermir le lien entre les œuvres. En fait, ce n'est pas tant l'extrait cité que le contexte dans lequel il apparaît qui importe. Il peut s'agir d'une explication, d'un éclaircissement ou le passage peut même être réinterprété à la lumière de quelques informations dont nous ne disposions pas auparavant. À la suite de cette reprise, l'évènement raconté prendra un sens nouveau. Ainsi, lorsque nous repérons un fragment du roman *Le cri du sablier* dans le chapitre « Carrelage » de *Dans ma maison sous terre*, nous sommes appelés à réfléchir sur le lien qui existe entre ces deux textes. Le premier récit relate l'expérience traumatique dont elle a été témoin durant son enfance : le meurtre de la mère suivi par le suicide du père. Dans la mesure où le

⁶¹ «Affolement des pupilles ; minuit à vos tympanes fige l'air comme vos pensées.» (Delaume, 2007, p.118)

⁶² «Folle comme son père tarée comme lui sa tête farcie d'idées noires elle ne tient que d'un seul côté.» (Delaume, 2009, p.69)

deuxième récit entend « enterrer le passé », il n'est certes pas anodin de revenir sur ce passage. Le récit initial est évidemment transformé par l'annonce de « ton père n'est pas ton père » révélée dans le récit antérieur. Ce dernier réinterprète le fragment, le met en perspective et le questionne ouvertement. En un mot, l'autocitation engendre à la fois un décalage par rapport à un récit antérieur et une transformation subséquente pour le récit postérieur. Il existe toutefois un autre moyen de créer un espace potentiel entre plusieurs récits.

Si la métatextualité dresse des ponts entre les œuvres, la métafiction, elle, creuse des tunnels entre les différentes couches du récit. Tout comme le métatexte, elle emploie une forme d'écriture autoréférentielle facilement repérable. Il est évident que chez Delaume, qui incarne à la fois l'auteure, la narratrice et le personnage principal, l'autofiction est d'emblée métafictionnelle. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est comment les références explicitement métafictionnelles participent à la cohésion de l'univers delaumien. Pour ce faire, nous allons observer les commentaires de Clotilde, qui est en fait le double fantasmé de l'auteure :

En plus il est insalubre, ce bouquin, la température est abjecte, t'es quand même super mal tombée. C'est vrai que tu n'as rien connu d'autre, tu ne peux pas tellement comparer. Mais crois-moi sur parole, ici c'est tout pourri, complètement déglingué. Tant qu'à être l'héroïne, vaudrait mieux l'être ailleurs. N'importe où vaudrait mieux. Ou presque. C'est un environnement hostile et peu crédible, voilà ce que j'en dis. (Delaume, 2007, p.47)

Cet extrait soulève plusieurs interrogations d'abord parce qu'il remet en question le statut ontologique des personnages de fiction qui ont apparemment connu d'autres récits et qui ont une telle distance par rapport à leur support qu'ils se permettent de le mépriser. Mais aussi parce que ce passage expose les mécanismes de la fiction en brisant l'illusion référentielle. En soulignant à grands traits que vous êtes dans un *Livre dont vous êtes le Héros*, Clotilde ébranle les fondements de la réalité. D'ailleurs, Italo Calvino étudie ce curieux phénomène dans *La machine littéraire* :

Dans une œuvre littéraire [affirme-t-il] des niveaux de réalité différents peuvent se rencontrer tout en restant distincts et séparés ; mais ils peuvent

aussi se fondre, se mêler, s'unifier en accédant à une harmonie entre leurs contradictions ou en formant un mélange explosif. (Calvino, 1984, p.79)

Qu'arrive-t-il donc dans l'œuvre de Delaume si ce n'est justement une harmonie générale ? Bien qu'il soit chaque fois entraîné dans une nouvelle histoire, le lecteur comprend rapidement que le cadre de référence reste le même. Le même personnage réapparaît dans un environnement où les manifestations surnaturelles sont plus ou moins acceptées de telle sorte que les lois qui régissent ces univers fictionnels sont sensiblement les mêmes. Ce brouillage des niveaux de réalité contaminent progressivement toutes les strates de la fiction jusqu'à atteindre l'intégrité du lecteur. C'est évidemment ce qui se produit lorsque Clotilde étend son plaidoyer à la vie extratextuelle en semant le doute dans l'esprit du lecteur : « qu'est-ce qui te certifie que tu es bien écrite, que tu existes bien, pour de vrai, quelque part ». (Delaume, 2007, p.92) Alors qu'éclatent les frontières textuelles, la réalité et la fiction perdent leur spécificité et se confondent. Les romans s'interpellent par des citations ou des références plus ou moins explicites, ils convoquent des mondes fictionnels semblables, mais toujours légèrement décalés et finissent par tous tenir le même propos : un « qui suis-je » expérimenté de l'intérieur par un réinvestissement des formes narratives. En somme, bien que la perspective d'une série autofictionnelle soit séduisante, et même recherchée par l'auteure, seule la cohésion interne de l'œuvre résiste à l'analyse. Pourtant, nous sommes tout de même tentés d'affirmer qu'entre les dimensions métatextuelle et métafictionnelle se dessine une sorte de microcosme delaumien ayant ses propres assises fictionnelles: des personnages typiques, un environnement familier, des thématiques récurrentes et, bien sûr, une dynamique qui allie les réseaux intertextuels aux relations transfictionnelles.

CONCLUSION

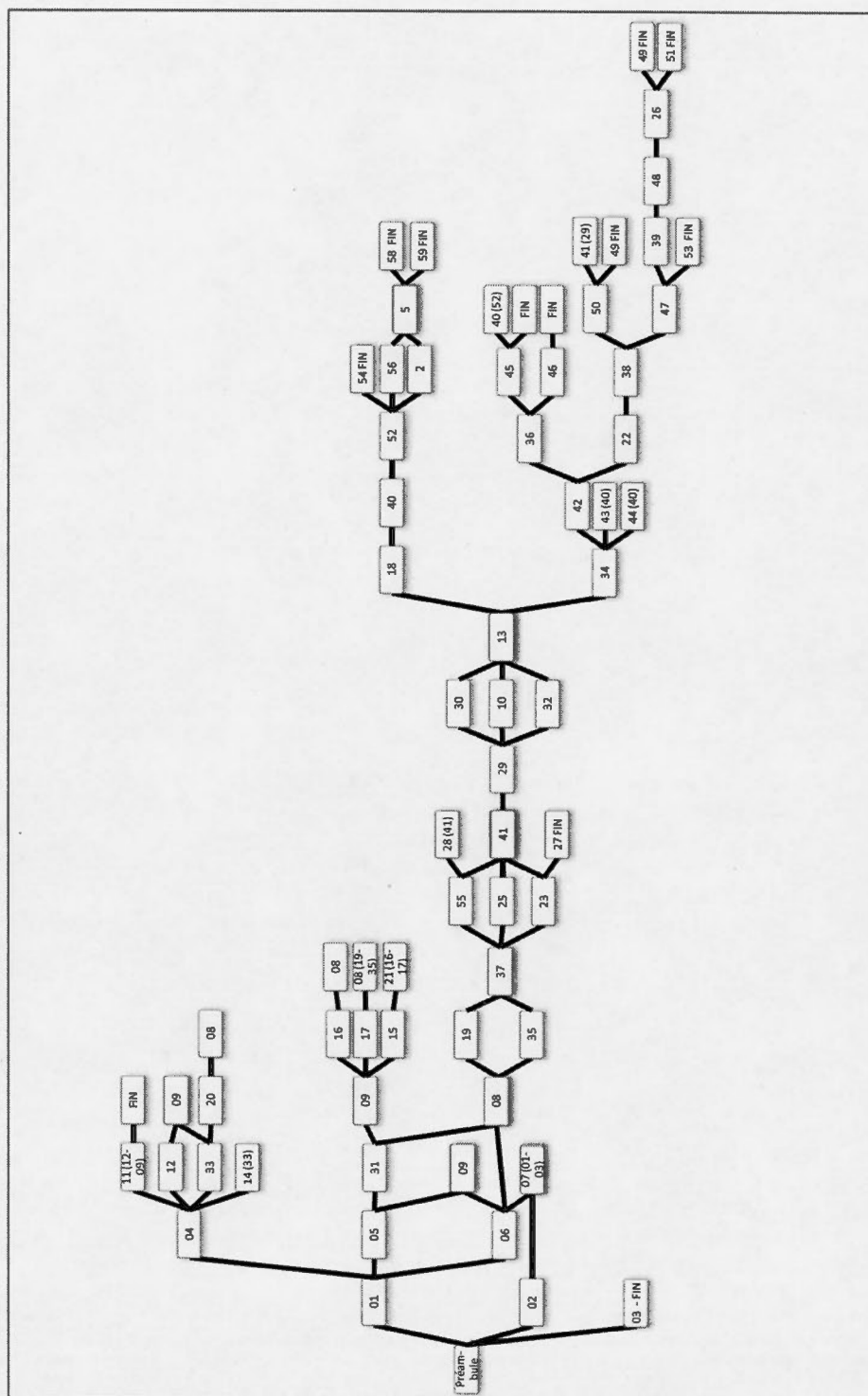
Afin d'offrir une méthode d'analyse plus adaptée à la multiplicité des récits autofictionnels, nous nous sommes penchés sur trois romans de Chloé Delaume en mettant de l'avant leur singularité plutôt que l'implacable ambiguïté qui les maintient entre une lecture réaliste ou fictionnelle. Nous avons d'abord démontré la spécificité de l'autofiction delaumienne en soulignant la portée expérimentale de son projet d'écriture. Ce qui nous a permis de constater que l'identité narrative, Chloé Delaume, se construit et se déconstruit au gré des romans en une multitude de je semblables et différents à la fois. Ainsi, l'auteure, narratrice et héroïne à laquelle nous nous identifions dans *Dans ma maison sous terre* se distingue de celle que nous retrouvons dans *Une femme avec personne dedans*. Leurs expériences communes leur permettent certes de partager une mémoire collective, mais leurs aventures tiennent bien plus de la variation que de la répétition du personnage de fiction Chloé Delaume. Nous avons donc conclu qu'une spirale herméneutique s'installait d'un roman à l'autre pour assurer leur cohésion. Réfléchissant au paradoxe de l'invention de soi, nous avons ensuite soutenu l'idée d'un fictionnement antérieur caractérisé par une propension démesurée à fabuler le réel. Ce qui signifierait que nous sommes déjà dans un espace où coexistent le réel et le fictif bien avant la mise en texte du récit autofictionnel. Or l'expérimentation delaumienne ne se limite pas à l'identité narrative ; elle affecte également la structure du texte et, par le fait même, notre perception du récit. L'hybridité formelle n'est certes pas fortuite chez Delaume puisqu'elle s'emploie au renouvellement de formes passées ou à venir, souvent ignorées par le champ littéraire. Ajoutons à cela, la déconstruction des romans en d'innombrables chapitres dans lesquels se bousculent des fragments du passé et du futur et nous ne manquerons pas de rendre caduque une analyse basée essentiellement sur l'ambiguïté du récit.

Il ne s'agit donc plus de montrer ce qui relève du fictionnel ou du factuel, mais plutôt d'exposer comment les indéterminations qu'engendre l'autofiction affectent le récit et

comment il est possible de les déjouer. Afin que l'exemple soit frappant, nous avons consacré la deuxième partie de notre étude à un seul roman dont les multiples réalités concurrentes invalidaient une interprétation unilatérale. Après avoir identifié les principaux intertextes et leur influence sur la lecture de *La nuit je suis Buffy Summers*, la toute-puissance du je performatif devenait indéniable. Elle permettait en outre à certains personnages, lieux et objets de franchir les frontières du récit. Nous avons donc conclu que ces éléments étaient des clés de lecture sensées nous guider dans ce labyrinthe de papier. Il ne nous restait plus qu'à mettre à l'épreuve notre intuition de départ qui était celle d'une lecture cumulative plus à même de saisir les enjeux du récit autofictionnel. En analysant les différents cadres de l'expérience à l'œuvre dans le livre-jeu, nous avons observé que, prise isolément, chacune de ces perspectives (la fiction, la folie, le rêve et le jeu) ne rendait compte que partiellement de l'expérience narrative suscitée par ce récit, alors qu'en posant un cadre englobant sur le récit initial, par exemple celui du faire semblant ou de la cérémonie, nous remarquons une modification subséquente des autres cadres interprétatifs. Poursuivant notre analyse sur les relations qui unissent les œuvres à l'étude, nous avons ensuite proposé deux lectures cumulatives qui tiennent compte de la multiplicité de l'autofiction. L'expansion s'est révélée particulièrement apte à expliquer le préfictionnement à l'origine des lignes de faille entre les récits alors que la série supportait l'idée d'un univers delaumien qui tire sa cohérence dans les références métatextuelles et sa cohésion dans le caractère métafictionnel de l'autofiction. Le fait est que notre hypothèse a tout de même été confortée par notre analyse du livre-jeu.

Nous sommes maintenant parvenus au terme de notre étude. D'innombrables avenues demeurent inexplorées notamment en ce qui concerne l'impact des nouveaux médias sur le texte et la posture du lecteur engagé dans l'énonciation du récit interactif. Nous nous remettons donc à ceux qui voudront bien pousser un peu plus loin la réflexion autour des récits autofictionnels en soulignant leur dynamique particulière d'introspection et de projection d'une identité narrative singulière.

ANNEXE

Plan des séquences du livre-jeu *La nuit je suis Buffy Summers*

APPENDICES

Tirées de Chloé Delaume, *La nuit je suis Buffy Summers*, 2007

Figure 1: Bas de page

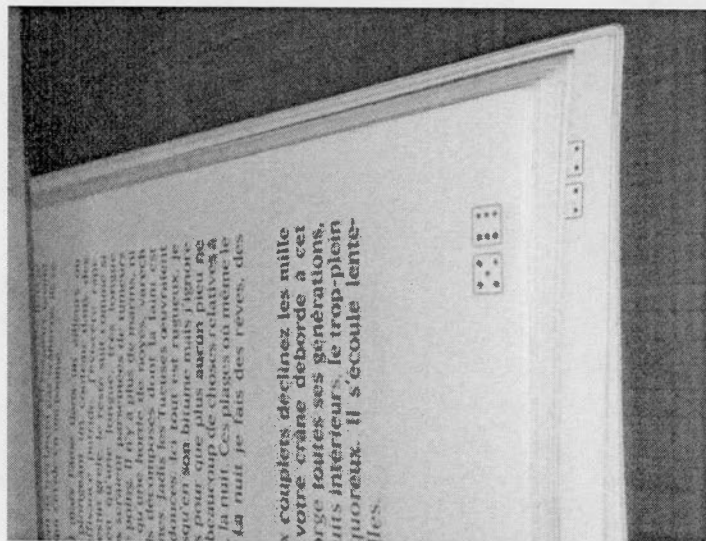
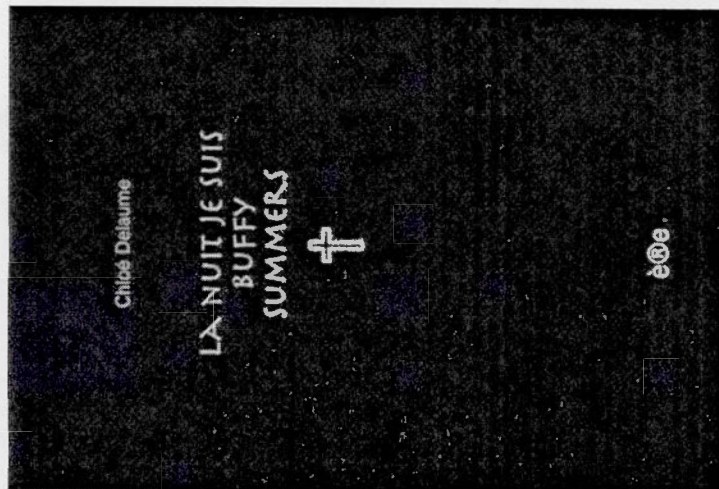


Figure 2: Couverture du livre



BIBLIOGRAPHIE

a. Œuvres de fiction

- Delaume, Chloé. 2001. *Le Cri du sablier*. Paris : Farrago/Léo Scheer, 132 p.
- _____. 2002. *La vanité des Somnambules*. Paris : Léo Scheer, 147 p.
- _____. 2003. *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, Paris : Léo Scheer, 125p.
- _____. 2007. *La nuit je suis Buffy Summers*. Paris : è®e, 128 p.
- _____. 2009. *Dans ma maison sous terre*. Coll. « Fiction & cie », Paris : Seuil, 204 p.
- _____. 2012. *Une femme avec personne dedans*. Coll. « Fiction & cie », Paris : Seuil, 144p.

b. Corpus théorique

- Aragon, Louis. 1997 [1980]. *Le mentir-vrai*. Paris : Gallimard, Coll. « Blanche », 543 p.
- Audet, René et Richard Saint-Gelais. 2007. *La fiction, suites et variations*. Québec : Nota Bene, 371 p.
- Baetens, Jean et Bernardo Schiavetta. 2004. *Le goût de la forme littéraire : écritures et lectures à contraintes*. Coll. «Formules Colloque de Cerisy», Paris : Noésis, 350 p.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, 235p.
- Blanckeman, Bruno. 2003. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Coll. « Critique », Paris : Prétexte, 167 p.
- Bouju, Emmamuel et Susan Rubin Suleiman. 2010. *L'autorité en littérature*. Coll. «Interférences», Rennes : Presses universitaires de Rennes, 511 p.
- Calvino, Italo. 1993. *La machine littérature*. Coll. « Librairie du XXe siècle », Paris : Seuil, 250 p.
- Colonna, Vincent. 2003. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 250 p.

Delaume, Chloé. 2010. *La règle du je : autofiction, un essai*. Paris : Presses universitaires de France, 95 p.

_____. 2008. *S'écrire mode d'emploi*. Bibliothèque nationale de France. [Catalogue de bibliothèque]. Récupéré le 24 avril 2014 de <http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/ressources/delaume.pdf>, 11 p.

_____. 2012. «Le soi est une fiction», entretien avec Barbara Havercroft dans *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°4 : Fictions de soi, [en ligne], <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12>.

_____. 2012. "Exister si peu dans le réel", entrevue réalisé par MediaPart, [en ligne], publié sur Youtube, http://www.dailymotion.com/video/xo9x9g_chloe-delaume-exister-si-peu-dans-le-reel_news, consulté le 15 mars 2013.

_____. 2014. Site personnel de Chloé Delaume. [En ligne]. www.chloedelaume.net.

Deleuze, Gilles. 2011, [1968]. *Différence et répétition*. Coll. « Épiméthée », Paris : Presses universitaires de France, 409 p.

Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*, Paris : Galilée.

Ducas, Sylvie. 2010. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », *Le Temps des médias*, n°14, pp.176-192.

Forest, Philippe. 2001. *Le roman, le je*. Coll. « Auteurs en questions », Nantes : Pleins feux, 89 p.

Fortier, France et Andrée Mercier. 2011. *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*. Coll. « Contemporanéités », Québec : Nota Bene, 366 p.

Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction : une aventure du langage*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 339 p.

_____. 2004. *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 393 p.

Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », p.86.

Gervais, Bertrand. 2007. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Coll. « Erres Essais », Montréal : Le Quartanier, 245 p.

_____. 2008. *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*. Coll. « Erres Essais », Montréal : Le Quartanier, 207 p.

Glowinski, Michael. 1992. « Sur le roman à la première personne », *Esthétique et poétique*. Coll. « Points », Paris : Seuil, pp.229-245.

Goffman, Erving. 1991. *Les cadres de l'expérience*. Coll. « Le sens commun », Paris : Minuit, 573 p.

Guilet, Anais. 6 février 2009. « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : Corpus Simsi de Chloé Delaume », *Le cyborg littéraire*, [en ligne], Montréal, Colloque Histoire et archives, <http://cyborglitteraire.com/2009/02/16/lire-le-jeu-video-jouer-a-la-litterature-corpus-simsi-de-chloe-delaume/>, consulté le 8 mai 2013.

Hubier, Sébastien. 2003. *Littératures de l'intime : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Coll. « U Lettres », Paris : Armand Colin, 154 p.

Jeannelle, Jean-Louis et Catherine Viollet. 2007. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve : Académie Bruylant, 262 p.

Jenny, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, pp.257-281.

Lapprand, Marc. 2004. « Contrainte, norme, et effet de contrainte » dans *Le goût de la forme en littérature : Écritures et lectures à contraintes*. Coll. « Formules », Paris : Noesis, pp. 28-37.

Lecarme, Jacques. 1984. « Fiction romanesque et autobiographie ». Paris : Universalia, p. 417-418.

_____. 1993. « L'autofiction, un mauvais genre ? », dans *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune. Paris : Université de Paris X. RITM, n° 6, p. 227-249.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 357 p.

Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Coll. « Sciences et sociétés », Paris : La Découverte, 156 p.

_____. « Sur les chemins du virtuel », Département Hypermédia, Université Paris 8, [en ligne], <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt0.htm>, consulté le 24 avril 2014.

Mauron, Charles. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 380 p.

Pavel, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 210 p.

Pluvinet, Charline. 2012. *Fictions en quête d'auteur*. Coll. « Interférences », Rennes : Presses universitaires de Rennes, 309 p.

Quéau, Philippe. 1993. *Le virtuel : vertus et vertiges*. Coll. « Milieux », Seyssel : France Champ Vallon, 215 p.

Rabau, Sophie. 2002. *L'intertextualité*. Coll. « Garnier Flammarion », Paris : Flammarion, 254 p.

Ricœur, Paul. 1996, [1990]. *Soi-même comme un autre*. Coll. « Points », Paris : Seuil, 424 p.

_____. 1985. « Le temps raconté », *Temps et récit*. Tome 3, Coll. « Points », Paris : Seuil, 430 p.

Riffaterre, Michael. 1980. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, pp.4-18.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington : Indiana University Press, 291 p.

Saint-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 601 p.

_____. 2001. « La fiction à travers l'intertexte » et « Pour une théorie de la transfictionnalité », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene / Presses universitaires de Bordeaux, p. 43-75. Coll. « Fabula ».

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 346 p.

Schmitt, Arnaud. 2010. *Je réel / Je fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne*. Coll. « Essais de littérature », Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 202 p.

Searle, John. 1974. *Logics of fiction a philosophical sounding of deviant logic*. Mouton : The Hague, 152 p.

Tremblay, Francis. 1999. *La fiction en question : essai*. Coll. « Littératures à l'essai », Montréal / Paris : Balzac – Le Griot, 158 p.

Viart, Dominique. « ROMAN - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/>. consulté le 15 mai 2014.

Vilain, Philippe. 2005. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 234 p.

Winnicott, Donald. 1975. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Traduit par Claude Monod et J.B.Pontalis, Coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris : Gallimard, 218 p